

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ADAILTON SERGIO PUPA

INTERTEXTUALIDADE NA SINFONIA Nº 8 (1950) DE HEITOR VILLA-LOBOS

CURITIBA

2021

ADAILTON SERGIO PUPIA

INTERTEXTUALIDADE NA SINFONIA Nº 8 (1950) DE HEITOR VILLA-LOBOS

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes e Música da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque

CURITIBA

2021

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Pupia, Adailton Sergio
Intertextualidade da sinfonia nº 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos / Adailton
Sergio Pupia. – Curitiba, 2021.
357 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque.
Tese (doutorado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Música - Intertextualidade. 2. Sinfonias – Análise e interpretação. 3.
Villa-Lobos, Heitor (1887-1959). I.Título.

CDD 780.7



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ADAILTON SERGIO PUPIA** intitulada: **INTERTEXTUALIDADE NA SINFONIA Nº 8 (1950) DE HEITOR VILLA-LOBOS**, sob orientação do Prof. Dr. NORTON ELOY DUDEQUE, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica
30/03/2021 10:53:00.0
NORTON ELOY DUDEQUE
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
31/03/2021 05:27:32.0
PAULO DE TARSO CAMARGO CAMBRAIA SALLES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica
30/03/2021 14:44:14.0
ISAAC FELIX CHUEKE
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
30/03/2021 14:07:20.0
ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.

Ao professor Dr. Norton Eloy Dudeque que dedicou gentilmente seu tempo e seu conhecimento, contribuindo profundamente no desenvolvimento desta tese. Grato pelos ensinamentos.

Ao professor Dr. Paulo de Tarso Salles pelas aguçadas observações, fornecendo importantes reflexões e contribuições para o enriquecimento desta pesquisa.

Ao professor Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho por suas contribuições e prestatividade acerca deste estudo.

Ao professor Dr. Rodolfo Coelho de Souza pelas interessantes reflexões oferecidas na qualificação.

Ao professor Dr. Isaac Felix Chueke pela disponibilidade e pelas contribuições oferecidas nesta pesquisa.

Ao Museu Villa-Lobos, por intermédio da Claudia Leopoldino e da Viviane Freitas Farias, que gentilmente forneceram o acesso as partituras manuscritas.

Ao professor Dr. John William Enyart, que por meio da sua pesquisa e de seus apontamentos, corroborou para o desenvolvimento desta tese.

Ao grupo de pesquisa PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos) por compartilhar reflexões sobre a vida e a obra de Heitor Villa-Lobos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, que contribuíram generosamente nesta trajetória.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, pelas sugestões e debates.

A professora Keila Linhares da Rocha Nunes pela atenciosa revisão desta tese.

A minha esposa Simone Siqueira Pupia pelo carinho e apoio incondicional nessa caminhada.

Aos meus pais Doralice Pereira Pupia e Sergio Pupia pelo apoio integral desde o início da minha jornada.

Aos meus familiares, irmãos, amigos, professores, colegas e alunos, que sempre me incentivaram.

*“É preciso ouvirmos os estrangeiros
do outro lado do globo para que
eles nos ouçam também”*

Heitor Villa-Lobos

RESUMO

As últimas sinfonias de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foram marcadas pelas estreitas relações do compositor com os Estados Unidos, iniciadas no período da Política da Boa Vizinhança, assim como na busca por uma linguagem musical universal, lema carregado por Villa-Lobos em sua primeira viagem à América do Norte, em 1944. A *Sinfonia n. 8* (1950) pertence a quarta fase criativa do compositor, um período caracterizado pelo retorno aos gêneros musicais do passado, e pelo distanciamento do nacionalismo. Essa sinfonia é dedicada ao crítico musical americano Olin Downes, figura importante para a difusão da música villalobiana nos Estados Unidos. Em uma análise aprofundada desta sinfonia, constatamos diversos aspectos que corroboram com uma estética musical inspirada no conceito de universalidade, principalmente pelos diálogos com estruturas e procedimentos herdados de compositores precursores, fazendo referência a obra de Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Igor Stravinsky, Claude Debussy, dentre outros. Por meio dos conceitos intertextuais oferecidos por Omar Corrado (1992), conexo as diversas ferramentas analíticas, foi possível categorizar de forma objetiva os intertextos presentes nesta sinfonia. Podemos destacar a recorrência de diálogos com os esquemas formais tradicionais; a presença de elementos predominantes à estilos precursores; as alusões temáticas; intratextos e reaproveitamento de materiais; e a presença de sonoridades advindas da música folclórica e popular brasileira.

Palavras-chave: Intertextualidade na música; Heitor Villa-Lobos; Sinfonias; Sinfonia n. 8; Análise musical.

ABSTRACT

The latest symphonies by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), were marked by the composer's close relations with the United States, initiated during the Good Neighborhood Policy period, as well as in the search for a universal musical language, a slogan carried by Villa-Lobos on his first trip to North America, in 1944. The *Symphony n. 8* (1950) belongs to the fourth creative phase of the composer, a period characterized by the return to the musical genres of the past, and by the distance from nationalism. This symphony is dedicated to the American music critic Olin Downes, an important figure for the diffusion of Villalobian music in the United States. In an in-depth analysis of this symphony, we found several aspects that corroborate with a musical aesthetic inspired by the concept of universality, mainly due to dialogues with structures and procedures inherited from precursor composers, making reference to the work of Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Igor Stravinsky, Claude Debussy, among others. Through the intertextual concepts offered by Omar Corrado (1992), connected to the various analytical tools, it was possible to objectively categorize the intertexts present in this symphony. We can highlight the recurrence of dialogues with traditional formal schemes; the presence of elements predominant to precursor styles; thematic allusions; intratexts and reuse of materials; and the presence of sonorities from Brazilian folk and popular music.

Keywords: Intertextuality in music; Heitor Villa-Lobos; Symphonies; Symphony n. 8; Musical analysis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS EXERCIDAS EM VILLA-LOBOS NA CONCEPÇÃO DA <i>SINFONIA N. 8</i>	19
FIGURA 2: EXEMPLO 119. SEÇÃO 1, TEMA, <i>SINFONIA N. 8</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 1 A 6 (ENYART, 1984, P. 272).....	37
FIGURA 3: FIGURA 29. TEMA E ESQUEMA TONAL, <i>SINFONIA N. 8</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO (ENYART, 1984, P. 273).	38
FIGURA 4: EXEMPLO 120. SEÇÃO 2, TEMA E ACOMPANHAMENTO, <i>SINFONIA N. 8</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 39 A 43 (ENYART, 1984, P. 274).	38
FIGURA 5: EXEMPLO 121. SEÇÃO 2, TRANSFORMAÇÕES, <i>SINFONIA N. 8</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 88 A 90, E COMPASSOS 93 A 95 (ENYART, 1984, P. 274).....	39
FIGURA 6: EXEMPLO 122. SEÇÃO 3, TEMA E ACOMPANHAMENTO, <i>SINFONIA N. 8</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 105 A 108 (ENYART, 1984, P. 274).....	39
FIGURA 7: EXEMPLO 123. SEÇÃO 3, TRANSFORMAÇÕES DO MOTIVO MELÓDICO, <i>SINFONIA N. 8</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO (ENYART, 1984, P. 276).....	40
FIGURA 8: EXEMPLO 124. SEÇÃO 4, TEMA E ACOMPANHAMENTO, <i>SINFONIA N. 8</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 145 A 148 (ENYART, 1984, P. 277).....	41
FIGURA 9: EXEMPLO 125. SEÇÃO 4, TRANSFORMAÇÕES DO MOTIVO MELÓDICO, <i>SINFONIA N. 8</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO (ENYART, 1984, P. 277).....	41
FIGURA 10: EXEMPLO 126. SEÇÃO 2, EXCERTO HARMÔNICO, SEQUÊNCIA, <i>SINFONIA N. 8</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 61 A 64 (ENYART, 1984, P. 279).	42
FIGURA 11: GRÁFICO 25. <i>SINFONIA N. 8</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO, <i>ANDANTE-ALLEGRO</i> (ENYART, 1984, P. 280).	43
FIGURA 12: EXEMPLO 127. PRIMEIRO TEMA, <i>SINFONIA N. 8</i> , SEGUNDO MOVIMENTO, COMPASSOS 3 A 7 (ENYART, 1984, P. 281).....	44
FIGURA 13: EXEMPLO 128. SEGUNDO TEMA, <i>SINFONIA N. 8</i> , SEGUNDO MOVIMENTO, COMPASSOS 19 A 20 (ENYART, 1984, P. 282).....	44
FIGURA 14: EXEMPLO 129. SEGUNDO TEMA, SEGUNDO COMPONENTE, <i>SINFONIA N. 8</i> , SEGUNDO MOVIMENTO, COMPASSOS 23 A 26 (ENYART, 1984, P. 283).	45
FIGURA 15: FIGURA 30. TEMA E ESQUEMA TONAL, <i>SINFONIA N. 8</i> , SEGUNDO MOVIMENTO (ENYART, 1984, P. 284).	46
FIGURA 16: GRÁFICO 26. <i>SINFONIA N. 8</i> , SEGUNDO MOVIMENTO, <i>LENTO</i> (ENYART, 1984, P. 285).	46
FIGURA 17: EXEMPLO 130. PRIMEIRO TEMA E ACOMPANHAMENTO, <i>SINFONIA N. 8</i> , TERCEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 1 A 4 (ENYART, 1984, P. 286).....	47
FIGURA 18: EXEMPLO 131. SEGUNDO TEMA E CONTRAPONTO, <i>SINFONIA N. 8</i> , TERCEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 33 A 37 (ENYART, 1984, P. 287).	48
FIGURA 19: EXEMPLO 132. TERCEIRO TEMA, <i>SINFONIA N. 8</i> , TERCEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 57 A 61 (ENYART, 1984, P. 288).....	48

FIGURA 20: EXEMPLO 133. NOVA MELODIA, <i>SINFONIA N. 8</i> , TERCEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 112 A 116 (ENYART, 1984, P. 289).	49
FIGURA 21: FIGURA 31. TEMA E ESQUEMA TONAL, <i>SINFONIA N. 8</i> , TERCEIRO MOVIMENTO (ENYART, 1984, P. 289).	49
FIGURA 22: GRÁFICO 27. <i>SINFONIA N. 8</i> , TERCEIRO MOVIMENTO, <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> (ENYART, 1984, P. 291).	50
FIGURA 23: EXEMPLO 134. PRIMEIRO TEMA, <i>SINFONIA N. 8</i> , QUARTO MOVIMENTO, COMPASSOS 7 A 10, E COMPASSOS 19 A 21 (ENYART, 1984, P. 292).	51
FIGURA 24: EXEMPLO 135. SEGUNDO TEMA, <i>SINFONIA N. 8</i> , QUARTO MOVIMENTO, COMPASSOS 37 A 41 E COMPASSOS 43 A 44 (ENYART, 1984, P. 293).	52
FIGURA 25: EXEMPLO 136. SEGUNDO TEMA, (SEGUNDA SEÇÃO), <i>SINFONIA N. 8</i> , QUARTO MOVIMENTO, COMPASSOS 50 A 52 E COMPASSOS 59 A 61 (ENYART, 1984, P. 294).	52
FIGURA 26: EXEMPLO 137. SEGUNDO TEMA, (TERCEIRA SEÇÃO), <i>SINFONIA N. 8</i> , QUARTO MOVIMENTO, COMPASSOS 67 A 71 (ENYART, 1984, P. 294).	52
FIGURA 27: FIGURA 32. TEMA E ESQUEMA TONAL, <i>SINFONIA N. 8</i> , QUARTO MOVIMENTO (ENYART, 1984, P. 295).	53
FIGURA 28: GRÁFICO 28. <i>SINFONIA N. 8</i> , QUARTO MOVIMENTO, <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> (ENYART, 1984, P. 296).	54
FIGURA 29: FIGURA 33. ESQUEMA TONAL DOS MOVIMENTOS, <i>SINFONIA N. 8</i> (ENYART, 1984, P. 297).	54
FIGURA 30: EXEMPLO 138. <i>SINFONIA N. 8</i> , TERCEIRO MOVIMENTO, COMPASSOS 1 A 4, <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> , MELODIA FRAGMENTADA, CLAREZA DA LINHA (ENYART, 1984, P. 299).	56
FIGURA 31: FINALIZAÇÕES EM OITAVAS (MÔNADAS) OCORRENTES NA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO.	68
FIGURA 32: FINALIZAÇÃO EM DÍADES NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 37 E 38.	69
FIGURA 33: FINALIZAÇÃO EM DÍADES NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 34.	69
FIGURA 34: FINALIZAÇÃO NO ACORDE PENTATÔNICO NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 48.	70
FIGURA 35: FINALIZAÇÃO NO ACORDE PENTATÔNICO NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 88 E 89.	71
FIGURA 36: ACORDES PENTATÔNICOS NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 88 E 89.	71
FIGURA 37: REDUÇÃO DOS COMPASSOS INICIAIS DO <i>PRELÚDIO</i> DA ÓPERA <i>TRISTÃO E ISOLDA</i> DE RICHARD WAGNER. COMPASSOS 1 A 3.	72
FIGURA 38: FINAL DO <i>PRELÚDIO</i> DE <i>TRISTÃO E ISOLDA</i> DE RICHARD WAGNER. REDUÇÃO. COMPASSOS 105 A 113.	73

FIGURA 39: FINALIZAÇÃO WAGNERIANA NO PRIMEIRO MOVIMENTO, <i>ANDANTE</i> , DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 101 A 105.....	74
FIGURA 40: ILUSTRAÇÃO APRESENTADA POR CHAILLEY (1962) (NATTIEZ, 1984, P. 248)....	74
FIGURA 41: ACORDE DE TRISTÃO.....	75
FIGURA 42: ACORDE TRISTÃO EM SUA FORMA ORIGINAL E ENARMÔNICA.	76
FIGURA 43: FINALIZAÇÃO EM ACORDE TRISTÃO NO <i>LENTO (ASSAI)</i> , TERCEIRO MOVIMENTO DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 18.	76
FIGURA 44: TEMA TRISTÃO DE RICHARD WAGNER.	77
FIGURA 45: FINALIZAÇÃO UTILIZANDO O TEMA TRISTÃO. <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 59 A 60.....	77
FIGURA 46: COMPARATIVO DO GESTO MELÓDICO DO TEMA TRISTÃO DE WAGNER E DE VILLA-LOBOS.	78
FIGURA 47: ACORDE FINAL DE <i>INTÉGRALES</i> DE EDGARD VARÈSE. PERCUSSÃO OMITIDA. REDUÇÃO (SALLES, 2009, P. 145).....	79
FIGURA 48: ACORDE FINAL DE <i>INTÉGRALES</i> DE EDGARD VARÈSE. ACORDES MAIORES VARÊSIANOS. REDUÇÃO.	79
FIGURA 49: FINALIZAÇÃO VARÊSIANA NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 2 E 3.....	80
FIGURA 50: FINALIZAÇÃO VARÊSIANA NO <i>PIU MOSSO</i> DO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 137 A 139.....	81
FIGURA 51: FINALIZAÇÕES VARÊSIANAS NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 13 E 133.	82
FIGURA 52: FINALIZAÇÃO MELÓDICA EM QUARTAS PARALELAS SOBREPOSTAS NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 144 E 145.....	83
FIGURA 53: FINALIZAÇÃO MELÓDICA EM QUARTAS NO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 66 E 67.	83
FIGURA 54: FINALIZAÇÃO MELÓDICA EM QUARTAS NO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 74 E 75.	84
FIGURA 55: FINALIZAÇÃO DIATÔNICA NO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 170 E 171.	84
FIGURA 56: FINALIZAÇÃO CROMÁTICA NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 9 A 11.	85
FIGURA 57: FINALIZAÇÃO CROMÁTICA NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 58 E 59.	86
FIGURA 58: TEMA INICIAL DO PRIMEIRO MOVIMENTO, <i>ANDANTE</i> , DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 3 E 4.	89

FIGURA 59: RELAÇÃO INTERVALAR DO TEMA INICIAL DO PRIMEIRO MOVIMENTO, <i>ANDANTE</i> , DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 3 E 4.	90
FIGURA 60: TEMAS TRANSPOSTOS NA PRIMEIRA SEÇÃO DO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO.	90
FIGURA 61: TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA: MUDANÇA DE RITMO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 11 E 12.	91
FIGURA 62: TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA: MUDANÇA DE RITMO E DE ANDAMENTO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 39.	91
FIGURA 63: TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA: MUDANÇA DE RITMO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 91 E 92.	91
FIGURA 64: TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA: MUDANÇA DE RITMO E DE ANDAMENTO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 145.	92
FIGURA 65: TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA: MUDANÇA DE RITMO, ANDAMENTO E PERFIL MELÓDICO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 105.	92
FIGURA 66: TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA: MUDANÇA DE RITMO, ANDAMENTO E PERFIL MELÓDICO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 153.	92
FIGURA 67: TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA: MUDANÇA DE RITMO, ANDAMENTO E SUBTRAÇÃO DE NOTAS. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 173 A 175.	93
FIGURA 68: TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA: MUDANÇA DE RITMO, ANDAMENTO, PREENCHIMENTO E SUBTRAÇÃO DE NOTAS. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 176 E 177.	93
FIGURA 69: TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA: MUDANÇA DE RITMO, ANDAMENTO E SUBTRAÇÃO DE NOTAS. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 185 A 187.	93
FIGURA 70: SEQUÊNCIA DE QUINTAS NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 49 A 53.	96
FIGURA 71: SEQUÊNCIA DE QUINTAS. CLARONE, FAGOTES E CONTRABAIXOS. <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 49 A 53.	96
FIGURA 72: FRAGMENTO DO MANUSCRITO DO PRIMEIRO MOVIMENTO, <i>ALLEGRO NON TROPPO</i> DA <i>SINFONIA N. 12</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	99
FIGURA 73: FRAGMENTO DO MANUSCRITO DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	100
FIGURA 74: OPOSIÇÃO ENTRE TECLAS BRANCAS E PRETAS DO PIANO NO SEGUNDO MOVIMENTO, <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 1.	101

FIGURA 75: OPOSIÇÃO ENTRE TECLAS BRANCAS E PRETAS DO PIANO NO SEGUNDO MOVIMENTO, <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 60.	102
FIGURA 76: ESCRITA ESPELHADA. REFLEXÃO HORIZONTAL.	103
FIGURA 77: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 19.	104
FIGURA 78: PROGRESSÃO <i>OMNIBUS</i> CLÁSSICA SEGUNDO YELLIN (1998).	105
FIGURA 79: VARIANTE DA PROGRESSÃO <i>OMNIBUS</i> OCORRENTE NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 19 E 20.	106
FIGURA 80: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 47 A 52.	107
FIGURA 81: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 93 A 96.	107
FIGURA 82: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 166 E 167.	108
FIGURA 83: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 49 A 52.	108
FIGURA 84: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 9 A 11.	109
FIGURA 85: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 39 E 40.	109
FIGURA 86: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 103 A 105.	110
FIGURA 87: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 129 A 131.	110
FIGURA 88: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 4.	111
FIGURA 89: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 54 A 58.	111
FIGURA 90: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 67 A 70.	112
FIGURA 91: REFLEXÃO HORIZONTAL NO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 119 A 127.	112
FIGURA 92: MODELO E SEQUÊNCIA: TEMÁTICO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 3 E 4, 7 E 8, 13 E 14.	114
FIGURA 93: MODELO E SEQUÊNCIA: TEMÁTICO. <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 19 A 22, 27 A 30.	115
FIGURA 94: MODELO E SEQUÊNCIA: TEMÁTICO. <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 49 A 52.	116

FIGURA 95: MODELO E SEQUÊNCIA: TEMÁTICO. <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 1 A 4, 5 A 8, 14 A 19, 121 A 124, 125 A 128, 134 A 139.	117
FIGURA 96: MODELO E SEQUÊNCIA: TEMÁTICO. <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 1 A 4, 7 A 12, 19 E 20, 139 A 144, 151 E 152.....	118
FIGURA 97: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 61 A 64.....	119
FIGURA 98: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 73 A 76.....	119
FIGURA 99: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 93 A 95.....	119
FIGURA 100: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 128 A 136.....	120
FIGURA 101: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 141 A 144.....	120
FIGURA 102: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 168 A 170.....	121
FIGURA 103: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 17 A 24.....	122
FIGURA 104: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 40 A 44.....	123
FIGURA 105: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 13 A 16, 145 A 148.....	123
FIGURA 106: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 23 A 26, 155 A 158.....	124
FIGURA 107: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 41 E 42.	124
FIGURA 108: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 54 A 58.....	125
FIGURA 109: MODELO E SEQUÊNCIA: TRANSITÓRIO. <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 171 A 174.....	125
FIGURA 110: <i>PRELÚDIO (INTRODUÇÃO)</i> DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. COMPASSOS 1 A 4.	127
FIGURA 111: MELODIA DOS PRIMEIROS E SEGUNDOS VIOLINOS. <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 49 A 52.....	128
FIGURA 112: COMPARATIVO INTERVALAR DO <i>PRELÚDIO (INTRODUÇÃO)</i> DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4</i> COM O <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO.....	128

FIGURA 113: GESTO MELÓDICO CADENCIAL DOS VIOLONCELOS 5 E 6 DA <i>ÁRIA (CANTILENA)</i> DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 34.	129
FIGURA 114: GESTO MELÓDICO CADENCIAL DOS CONTRABAIXOS NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 57 A 59.....	130
FIGURA 115: COMPARATIVO INTERVALAR DOS EXCERTOS DA <i>ÁRIA (CANTILENA)</i> DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5</i> COM O <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	130
FIGURA 116: TEMA DO PRIMEIRO MOVIMENTO <i>ANDANTE-ALLEGRO MA NON TROPO-PIÙ MOTO</i> DA <i>SINFONIA N. 9</i> DE FRANZ SCHUBERT. REDUÇÃO. COMPASSO 1 E 2.....	132
FIGURA 117: COMPARATIVO INTERVALAR ENTRE OS TEMAS INICIAIS DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA <i>SINFONIA N. 9</i> DE FRANZ SCHUBERT E DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	133
FIGURA 118: TEMA TRISTÃO. <i>PRELÚDIO</i> DA ÓPERA DE <i>TRISTÃO E ISOLDA</i> DE RICHARD WAGNER. REDUÇÃO. COMPASSOS 1 A 3.....	134
FIGURA 119: TEMA TRISTÃO. <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 2 A 5.	135
FIGURA 120: GESTO MELÓDICO DE <i>PETRUSHKA</i> PRESENTE NA <i>TOCCATA PICA-PAU</i> DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 30 A 37.....	136
FIGURA 121: MELODIA DE <i>PETRUSHKA</i> . <i>ALLEGRO GIUSTO (DANÇA RUSSA)</i> DE IGOR STRAVINSKY. REDUÇÃO. COMPASSOS 1 A 4.	137
FIGURA 122: GESTO MELÓDICO DE <i>PETRUSHKA</i> NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 54 E 55.	137
FIGURA 123: GESTO MELÓDICO DE <i>PETRUSHKA</i> NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 71 E 72.	137
FIGURA 124: GESTO MELÓDICO DE <i>PETRUSHKA</i> NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 103 E 104.	138
FIGURA 125: COMPARATIVO MELÓDICO INTERVALAR DE <i>PETRUSHKA (DANÇA RUSSA)</i> COM O <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i>	138
FIGURA 126: GESTO MELÓDICO DO <i>VIVACE (UM GRUPO DE FOLIÕES BÊBADOS PASSA DANÇANDO)</i> DE <i>PETRUSHKA</i> DE IGOR STRAVINSKY. REDUÇÃO. COMPASSOS 47 A 50.	139
FIGURA 127: GESTO MELÓDICO DE <i>PETRUSHKA</i> NO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 115 A 118.....	139
FIGURA 128: COMPARATIVO MELÓDICO INTERVALAR ENTRE <i>PETRUSHKA</i> E O <i>ALLEGRO (JUSTO)</i>	140
FIGURA 129: EXCERTO DE <i>LA PLUS QUE LENTE</i> PARA PIANO DE CLAUDE DEBUSSY. COMPASSOS 86 A 98.....	141

FIGURA 130: EXCERTO DO PRIMEIRO MOVIMENTO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 119 A 125.....	142
FIGURA 131: COMPARATIVO DO CONTO RNO MELÓDICO ENTRE OS EXCERTOS DO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS E DA <i>LA PLUS QUE LENTE</i> PARA PIANO DE CLAUDE DEBUSSY. REDUÇÃO.	142
FIGURA 132: COMPARATIVO INTERVALAR DO GESTO MELÓDICO ENTRE OS EXCERTOS DO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS E DA <i>LA PLUS QUE LENTE</i> PARA PIANO DE CLAUDE DEBUSSY. REDUÇÃO.	143
FIGURA 133: COMPARATIVO DAS FIGURAS RÍTMICAS ENTRE OS EXCERTOS DO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS E DA <i>LA PLUS QUE LENTE</i> PARA PIANO DE CLAUDE DEBUSSY. REDUÇÃO.....	143
FIGURA 134: GESTO POÉTICO MUSICAL ANÁLOGO PRESENTE NA <i>SERESTA N. 9 (ABRIL)</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS E NA <i>CHOVENDO NA ROSEIRA</i> DE ANTONIO CARLOS JOBIM.	144
FIGURA 135: EXCERTOS MELÓDICOS. <i>CHOVENDO NA ROSEIRA</i> DE ANTÔNIO CARLOS JOBIM.	145
FIGURA 136: COMPARATIVO INTERVALAR ENTRE OS EXCERTOS MELÓDICOS DO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS E DA CANÇÃO <i>CHOVENDO NA ROSEIRA</i> DE ANTÔNIO CARLOS JOBIM.	146
FIGURA 137: TEMA DO <i>ANDANTE</i> , PRIMEIRO MOVIMENTO DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 3 A 5.	152
FIGURA 138: ESTILO DE PÁSSARO NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 3 A 6.	153
FIGURA 139: DANÇA RITUAL NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 7 A 9.	154
FIGURA 140: ESTILO DE PÁSSARO NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 47 A 52.	155
FIGURA 141: DANÇA RITUAL NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 36 A 38.	156
FIGURA 142: TEMA INDÍGENA DO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> , TERCEIRO MOVIMENTO DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 29 A 32.....	156
FIGURA 143: ESTILO DE PÁSSARO NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 29 A 32.....	157
FIGURA 144: TEMA INDÍGENA DO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> , TERCEIRO MOVIMENTO DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 57 A 70.....	157
FIGURA 145: DANÇA RITUAL NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 57 A 60.....	158
FIGURA 146: ESTILO DE PÁSSARO NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 60.	158

FIGURA 147: TEMA INDÍGENA EM BLOCOS DE QUARTAS JUSTAS DO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> , TERCEIRO MOVIMENTO DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 89 A 103.....	159
FIGURA 148: DANÇA RITUAL NO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 89 A 92.....	160
FIGURA 149: ALUSÃO AO GÊNERO MODINHA NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 19 E 20.	163
FIGURA 150: ALUSÃO AO GÊNERO MODINHA NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSO 30 E 31.	163
FIGURA 151: ALUSÃO AO GÊNERO MODINHA NO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 23 A 26.....	164
FIGURA 152: ALUSÃO AO GÊNERO MODINHA NO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 119 A 123.....	165
FIGURA 153: ALUSÃO AO GÊNERO MODINHA NO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 67 A 70.....	165
FIGURA 154: ALUSÃO AO GÊNERO CHORO NO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 171 A 175.....	167

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: CATEGORIAS INTERTEXTUAIS ELENCADAS NA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	23
TABELA 2: QUADRO COMPARATIVO DAS DIVISÕES DAS FASES CRIATIVAS DE VILLA-LOBOS POR BÉHAGUE, PEPPERCORN, SALLES E TACUCHIAN (DEUNÍZIO, 2016, P. 44)	60
TABELA 3: ACORDES E COLEÇÕES DE CLASSE DE ALTURA (EM SUA FORMA PRIMA) MAIS USADOS POR VILLA-LOBOS (SALLES, 2018, P. 172).	66
TABELA 4: TIPOS DE FINALIZAÇÕES OCORRENTES NA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	87
TABELA 5: QUADRO COMPARATIVO ENTRE OS PRIMEIROS MOVIMENTOS DA <i>SINFONIA N. 9</i> DE FRANZ SCHUBERT E DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	132
TABELA 6: FONTES E CARACTERÍSTICAS DOS TEMAS INDÍGENAS USADOS POR VILLA-LOBOS (SALLES, 2018, P. 263).	151
TABELA 7: <i>PRELÚDIO (MODINHA)</i> DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 1</i> . RESUMO DA COMPARAÇÃO COM OBRAS DOS SÉCULOS XVIII, XIX E XX (BRAMBILLA, 2017, P. 237).	162
TABELA 8: INSTRUMENTAÇÃO DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	168
TABELA 9: ESTRUTURA FORMAL COMPACTA DO PRIMEIRO MOVIMENTO <i>ANDANTE</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	171
TABELA 10: ESTRUTURA FORMAL COMPACTA DO SEGUNDO MOVIMENTO <i>LENTO (ASSAI)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	174
TABELA 11: ESTRUTURA FORMAL COMPACTA DO TERCEIRO MOVIMENTO <i>ALLEGRETTO SCHERZANDO</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	177
TABELA 12: ESTRUTURA FORMAL COMPACTA DO QUARTO MOVIMENTO <i>ALLEGRO (JUSTO)</i> DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	181
TABELA 13: MACROESTRUTURA DOS MOVIMENTOS DA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS.	183
TABELA 14: INTERTEXTOS OCORRENTES NA <i>SINFONIA N. 8</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS. ...	188

SUMÁRIO

1 Introdução	1
2 Intertextualidade na música	7
2.1 Categorias intertextuais na <i>Sinfonia n. 8</i>	18
3 <i>The Symphonies of Heitor Villa-Lobos</i> de John Enyart.....	25
3.1 Análises da <i>Sinfonia n. 8</i> por Enyart (1984)	36
4 <i>Sinfonia n. 8</i> (1950).....	58
5 Análises.....	64
5.1 Citação estilística.....	64
5.1.1 Gestos conclusivos	65
5.1.2 Transformação temática	87
5.1.3 Sequência de quintas	94
5.1.4 Simetrias	97
5.2 Citação textual: autocitação	126
5.3 Citação textual: empréstimo temático	131
5.3.1 Tema Schubert	131
5.3.2 Tema Tristão	133
5.3.3 Temas de <i>Petrushka</i>	135
5.3.4 Gestos temáticos de <i>La Plus que Lente</i> e <i>Chovendo na Roseira</i>	140
5.4 Citação textual: citação com intenção referencial	146
5.4.1 Representação indígena	149
5.4.2 Estilo Carioca.....	160
5.5 Citação de esquemas formais	167
6 Considerações finais.....	184
Referências	190
Anexos	203

1 Introdução

“...Nunca trabalho por intuição. Meus processos de composição são determinados por um raciocínio frio. Tudo é calculado, construído. [...] Ele (Villa-Lobos) não tem que esperar pela inspiração. Qualquer esboço, qualquer gráfico, pode servir-lhe de melodia...” (SLONIMSKY, 2005, p. 218, tradução nossa). São raras as vezes em que dispomos de declarações realizadas por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) com este conteúdo em seu discurso. Apesar da sua reputação de compositor intuitivo, adotada e fantasiada pelo próprio Villa-Lobos e replicada por seus primeiros biógrafos e admiradores, estudos recentes desmistificam esses conceitos construídos ao longo do tempo, demonstrando a preocupação do compositor com os processos composicionais, dialogando de forma consciente com os arquétipos da música do passado e com a música de seus contemporâneos e que, de acordo com Fernandez (1946), Villa-Lobos não somente acompanhou a evolução da música contemporânea, mas também contribuiu significativamente com soluções que não são meros acasos, como erroneamente se atribui, sendo fruto de longas e pacientes observações (FERNANDEZ, 1946, p. 284).

Villa-Lobos começou a desfrutar de algum sucesso no Brasil a partir da década de 1910, após anos de estudos de composição e aprimoramento instrumental. Suas primeiras obras referenciam essencialmente a música francesa, alemã e italiana e incorporam, ainda que de forma singela, elementos evocativos de brasilidade, obtendo uma certa notoriedade e destaque na crítica. Após a sua participação na Semana de Arte Moderna em 1922 e, especialmente depois das suas primeiras viagens à França, Villa-Lobos já ostentava o *status* de o mais importante compositor brasileiro. Suas viagens posteriores pela América Latina, Europa e Estados Unidos da América reafirmaram essa premissa e foram apontadas como triunfos para a música e para a cultura brasileira, consolidando a carreira e o prestígio do compositor (RODRIGUES, 2019, p. 14-16).

Principalmente após sua morte, Villa-Lobos se transformou em símbolo nacional, cuja vida e obra vêm sendo investigadas, ocorrendo um processo de solidificação. Sua bibliografia é ampla e crescente, englobando diversas pesquisas biográficas, análises de documentos, investigação dos procedimentos composicionais, dentre outros aspectos pertinentes. Dono de um extenso catálogo de obras, em que se destacam, principalmente, aquelas que possuem exaltação à música brasileira, como é o caso do ciclo dos *Choros* (1920-1929) e das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), verificamos diversas obras do repertório villalobiano que não são amplamente conhecidas, em boa parte por causa do julgamento precipitado da crítica. Flávia Camargo Toni observa que Villa-Lobos “era um

compositor célebre e tudo o que produzia era recebido com grande expectativa. Assim que compostas, suas músicas eram rapidamente executadas por alguma orquestra e a crítica se apressava em analisá-las” (QUEIROZ, p. 87, 2018). Entretanto, o ciclo das sinfonias não se enquadra nessa categoria. As sinfonias aludem essencialmente ao diálogo com a tradição europeia, não apresentando, em primeiro plano, elementos de brasilidade e, no julgamento da crítica na época, elas foram consideradas de menor importância em seu repertório. Assim como ocorreu com Igor Stravinsky, após alterar determinadas diretrizes estéticas pelas quais se consagrou, “as pessoas esperavam que ele compusesse uma nova *Sagração da Primavera*” (QUEIROZ, p. 87, 2018).

Felizmente, as sinfonias villalobianas estão em voga, devido a extensa revisão, edição, apresentação e registro em áudio¹, por meio do projeto coordenado pelo maestro Isaac Karabtchevsky e pelo Centro de Documentação Musical da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, com a direção do maestro Antonio Carlos Neves, ocorrido entre 2011 e 2017, sendo um dos mais importantes trabalhos já realizados de resgate da obra sinfônica do compositor. Destacamos também os recentes estudos do professor Dr. Paulo de Tarso Salles acerca das primeiras sinfonias de Villa-Lobos, oferecendo interessantes reflexões e inspirando novas pesquisas.

Villa-Lobos compôs doze sinfonias², sendo as cinco primeiras escritas no período de 1916 até 1919. Depois de 25 anos, Villa-Lobos retomou o ciclo compondo mais sete sinfonias, no período de 1944 a 1957. Pela prolífera quantidade de sinfonias e, nas palavras do próprio Villa-Lobos, verificamos a importância deste tipo de composição em seu repertório.

A presença de referências exóticas ou folclóricas é apontada por Villa-Lobos como elementos não condizentes com a concepção de o que é uma sinfonia, conforme palestra proferida em Paris em 1958, onde o compositor considerou a sinfonia uma composição musical superior.

¹ Entre os anos de 1997 e 2000 a Orquestra da Rádio de Stuttgart, regida por Carl Saint Clair, realizou o primeiro registro fonográfico integral do ciclo das sinfonias de Villa-Lobos. Anteriormente a *Sinfonia n. 4* (1919) foi gravada em 1950, regida pelo próprio compositor, com a Orquestra Sinfônica da Rádio Francesa, e a *Sinfonia n. 6* (1944) foi gravada em 1996, conduzida por Roberto Duarte, com a Orquestra Sinfônica da Rádio Eslovaca.

² De acordo com o catálogo de obras editado pelo Museu Villa-Lobos, *Villa-Lobos, sua obra*, a quinta sinfonia, composta em 1920, é dada como perdida. Intitulada de *A Paz*, essa sinfonia faz parte do ciclo das cinco sinfonias escritas ao estilo do compositor francês Vincent d'Indy (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 44).

“O que é uma sinfonia, em meu ponto de vista, no ponto de vista de todas as pessoas que escrevem sinfonias? É uma música pela música. Música superior, música intelectual, não é música para ser assobiada por todo mundo. Bem, quando há uma sinfonia, se alguém tenta empregar efeitos especiais, de tipo exótico, folclore ou algo parecido, eu não acho correto chamá-la de sinfonia” (GUÉRIOS, 2009, p. 167).

Ao que tudo indica, esta afirmação é bastante contraditória, pois observamos em suas sinfonias a presença da música popular brasileira justaposta ao emprego de procedimentos composicionais herdados de compositores precursores e contemporâneos, conforme discutiremos futuramente. É conveniente recordar que o arquétipo da sinfonia já foi considerado fundamental para a consagração de um compositor. A sinfonia se tornou o principal veículo de propagação da música orquestral no final do século XVIII e, a partir de Ludwig van Beethoven, passou a ser considerada a mais alta e exaltada forma musical. Para muitos compositores, a elaboração de uma sinfonia foi um fardo pesado de se carregar. Tomamos como exemplo Johannes Brahms, que vivenciou a pressão do legado sinfônico deixado por Beethoven³.

De acordo com Tarasti (1995), Villa-Lobos possuía uma visão contraditória do aspecto estrutural da sinfonia desde o começo. Suas sete primeiras sinfonias tinham origem em um programa extramusical⁴ que, segundo o autor, Villa-Lobos não conseguiu contrabalançar estruturalmente. As sinfonias compostas na década de 1950 seriam resultado do contato com orquestras norte americanas, que o compositor regeu neste período (TARASTI, 1995, p. 373). Antonio Carlos Neves Pinto, coordenador do Centro de Documentação Musical e Editora da OSESP, observa que as primeiras sinfonias de Villa-Lobos, datadas da segunda metade da década de 1910, denotam influência francesa. Arthur Nestrovski, diretor artístico da OSESP, aponta que as últimas sinfonias, escritas após 1945, consistem em uma mescla de influências europeias associadas com elementos da cultura popular, expondo um caráter amadurecido do compositor, nas quais as alusões à música brasileira não são tão explícitas (QUEIROZ, 2018, p. 88).

³ David Brodbeck no livro *Brahms: Sinfonia n. 1* de 2017, discute profundamente a angústia de Brahms em suceder o legado de Beethoven, em especial após a sua nona sinfonia.

⁴ As cinco primeiras sinfonias possuem subtítulos: *Sinfonia n. 1* “O Imprevisto” (1916), *Sinfonia n. 2* “Ascensão” (1917), *Sinfonia n. 3* “A Guerra” (1919), *Sinfonia n. 4* “Vitória” (1919), *Sinfonia n. 5* “A Paz” (1920). Já na *Sinfonia n. 6* (1944), o tema principal é baseado na linha melódica extraída pelo autor do contorno das montanhas do Brasil, por meio do processo por ele criado e denominado “Melodia das Montanhas”. A *Sinfonia n. 7* (1945), subintitulada de “Odisseia da Paz” ou de “Odisseia de uma Raça” foi escrita para um concurso em Detroit (EUA) e, conforme exigido pelo regulamento, foi submetida de forma anônima, sob o pseudônimo A. Caramuru (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 41-45). Estas questões serão argumentadas nos capítulos que seguem.

As seis últimas sinfonias foram compostas nos últimos anos de vida de Villa-Lobos, momento no qual o compositor obtinha um prestígio considerável na Europa e nos Estados Unidos. Dedicado à sua carreira internacional, constantemente recebia encomenda de novas obras e era frequentemente convidado a conduzir orquestras no exterior. As últimas sinfonias, possivelmente, são os resultados da íntima relação do compositor com os Estados Unidos e da sua busca por uma linguagem musical universal.

Supostamente, a *Sinfonia n. 8* (1950) oferece uma mudança de direção no ciclo das sinfonias. Ela é a primeira que não contém um programa extramusical. Villa-Lobos a desenvolveu por meio de procedimentos composicionais já estabelecidos e recorrentes na música ocidental, inserindo sutilmente elementos da música popular brasileira, não evidenciando um caráter nacionalista. Estreada em New York em 1955, sob a regência do próprio Villa-Lobos, foi dedicada ao crítico musical Olin Downes e demarcou uma nova fase na carreira do compositor.

Nesse sentido, esta presente pesquisa busca examinar os procedimentos criativos ocorrentes na *Sinfonia n. 8*, observando de que forma Villa-Lobos se apropriou dos arquétipos da música do passado, reelaborando e mesclando com elementos da música folclórica e popular brasileira, transfigurando na idiomática villalobiana. Por meio da análise musical, conexa com os conceitos intertextuais, investigaremos quais são as possíveis referências empregadas pelo compositor na obra em questão, no aspecto estrutural, simétrico e de referência a outros compositores.

Quais são os compositores com os quais Villa-Lobos dialoga nesta sinfonia? Quais são os procedimentos composicionais considerados generalistas ou universais empregados nessa sinfonia? De que forma Villa-Lobos concebe o universalismo nessa sinfonia? Quais são as referências a música brasileira nesta sinfonia e de que forma elas são empregadas? Estas são algumas questões das quais este estudo pretende investigar.

Como verificaremos, a intertextualidade aplicada à música se tornou uma importante ferramenta no estudo da compreensão do processo de criação musical, observando de que forma os compositores dialogam com outros compositores. A intertextualidade é um fenômeno que depende do seu receptor, neste caso, o ouvinte. Se o receptor não possuir a informação previamente, não reconhecerá o texto original e, logo, não poderá apreciar um recurso intertextual como tal⁵ (NOGUEIRA, 2003, p. 4). Por essa

⁵ Pontuamos que a ausência de conhecimento prévio também gera novas relações intertextuais, pois a intertextualidade transpassa a ordem cronológica dos eventos.

razão, os elementos aqui investigados são abordados com base em nossa recepção⁶, sendo posteriormente embasados por meio da análise musical, recorrendo aos aspectos teóricos, biográficos e históricos, argumentando e categorizando essas ocorrências.

Com o intuito de fornecer uma organização analítica sólida, de como e o quê investigar, foram elencadas categorias intertextuais, definindo quais intertextos a serem averiguados. O estudo do musicólogo argentino Omar Corrado (1992), ao nosso ver, oferece as categorias que melhor competem a essa tarefa. Classificando as relações intertextuais como citações, o autor fornece um modelo objetivo que auxilia na investigação e na verificação desses diálogos.

Com o objetivo de compreender os conceitos intertextuais de forma ampla, nosso segundo capítulo oferece uma discussão detalhada acerca da intertextualidade aplicada à música. São elencados alguns estudos que julgamos importantes, a fim de solidificar as argumentações utilizadas em nossas investigações. Inspirados nos estudos intertextuais advindos da literatura e da poesia, em especial nos escritos de Harold Bloom (2002) e Julia Kristeva (2005), ponderamos os estudos, na área da música, de Charles Rosen (1980), Kevin Korsyn (1991), Joseph Straus (1990), Martha Hyde (1996), J. Peter Burkholder (1994), Michael Klein (2005), Rubén López-Cano (2007), Omar Corrado (1992), Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea (2003), Ilza Nogueira (2003), Norton Dudeque (2013) e Paulo de Tarso Salles (2018).

Ainda no segundo capítulo, dispomos de uma reflexão sobre as possíveis influências na música villalobiana, assinalando brevemente os autores que investigam essas relações. De forma detalhada, oferecemos as categorias intertextuais disponibilizadas por Corrado (1992), descrevendo de que forma elas serão empregadas neste estudo e apresentando quais são os intertextos a serem investigados na sinfonia estudada.

A resenha crítica da tese *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*, de John William Enyart, publicada em 1984, é apresentada no capítulo três. De grande pioneirismo, essa pesquisa é primeira e a única até o momento que analisa de forma ampla o ciclo completo das sinfonias. Em nossa resenha, são debatidos e confrontados diversos aspectos do estudo de Enyart (1984). As análises e os comentários oferecidos pelo autor acerca da *Sinfonia n. 8* são abordados em sua totalidade, pois oferecem subsídios e reflexões para as nossas considerações analíticas vindouras.

⁶ Estes mesmos excertos aqui investigados podem possuir diferentes significados para outros receptores, por se tratar de algo subjetivo.

O quarto capítulo oferece algumas reflexões contextuais e biográficas da oitava sinfonia, corroborando para as argumentações que seguem. O quinto capítulo é o mais extenso, pois oferece as análises da *Sinfonia n. 8*. As análises são divididas por categorias intertextuais durante o corpo do texto, na seguinte ordem: citação estilística; citação textual e citação de esquemas formais. A citação textual possui três subcategorias, sendo: autocitação; empréstimo temático e citação com intenção referencial. As análises oferecem ilustrações, comparativos, comentários de caráter técnico musical, histórico e biográfico⁷. Algumas conclusões são antecipadas nos comentários analíticos, a fim de que o raciocínio fique coerente e o texto, fluente.

E, por fim, o sexto e último capítulo oferece uma visão geral da *Sinfonia n. 8*, discutindo alguns elementos que ponderamos importantes. Os intertextos investigados também são apresentados em sua totalidade nesse desfecho.

Analisar a música de Villa-Lobos não é uma tarefa simples. Talvez seja por seu caráter independente ou porque sua música é profundamente relacionada em termos semióticos, intensamente povoada por registros da cultura, como Piedade (2009) assinala (PIEADADE, 2009, p. 127). Em nossas análises, buscamos oferecer uma contribuição acerca dos processos construtivos da *Sinfonia n. 8*, endossando alguns estudos e argumentando outros, trazendo novas discussões sobre a obra em questão e acerca do ciclo das sinfonias, que têm despertado o interesse de músicos, pesquisadores e do público em geral, buscando auxiliar no entendimento deste arquétipo composicional de valor tradicional relevante e de grande representatividade para Villa-Lobos.

⁷ Não temos a intenção de reforçar a extensa biografia já existente sobre Villa-Lobos. Ofereceremos recortes específicos, a fim de corroborar com a nossa investigação.

2 Intertextualidade na música

Neste capítulo, apresentamos uma breve discussão sobre a intertextualidade, pontuando de que forma estes conceitos herdados da linguística e da poesia podem ser benéficos para a análise musical. Realizamos um breve levantamento de alguns estudos musicológicos que julgamos importantes para esta pesquisa. Iniciamos a argumentação a partir dos estudos do crítico literário estadunidense Harold Bloom, que influenciou diversos musicólogos com suas teorias. Para Bloom, a influência é algo consciente. Essa relação é abrangente e não envolve apenas a desleitura⁸ entre poetas, mas também a desleitura do leitor. Bloom aponta que o poema não está sendo escrito, mas sim reescrito. Em seu livro *A Angústia da Influência*⁹, a história da poesia é traçada a partir da desleitura que os poetas fortes¹⁰ fazem da obra de seus precursores, sendo um processo de correção criativa¹¹. A desleitura não é uma falha ou uma interpretação inadequada, mas sim um processo de correção.

Straus (1990) sintetiza a complexa teoria da influência de Bloom em quatro componentes fundamentais. O primeiro corresponde à insuficiência de um poema sendo apresentado como um evento relacional, que contém impulsos a partir de uma variedade de fontes. O segundo se refere à tradição poética e à história da poesia, em que incide a luta entre poetas e seus antecessores. O terceiro aponta a batalha entre os poemas posteriores e seus precursores. Poetas posteriores, intencionalmente, interpretam mal os seus antecessores. Por fim, a angústia da influência, que é um fenômeno universal na poesia e não é limitada a um único período histórico (STRAUS, 1990, p.12).

De acordo com Bloom, existem seis modos de desleitura do poeta precursor, que são, para ele, os caminhos mediadores para se entender esse processo. Esses modos de

⁸ Esse conceito remete para o modo como um poeta ajuda a formar outro e para o modo como este outro desviou deliberadamente a sua leitura do primeiro poeta no sentido de servir os seus próprios interesses. O que se tem é um quadro das relações intrapoéticas, ou aquilo que Bloom designa por *misprision*. Desleitura será utilizada neste trabalho como tradução do vocábulo original *misprision* ou *misreading* de Harold Bloom, que não possui equivalentes diretos na língua portuguesa, particularmente o *misprision*, que é uma construção do próprio Bloom. Esse termo é apresentado na tradução do livro *A Map of Misreading* de Harold Bloom, traduzido por Thelma M. Nóbrega como *Um Mapa da Desleitura* (2003).

⁹ Livro publicado em 1973. A expressão “angústia da influência” foi cunhada por Bloom anteriormente a edição do livro, aparecendo de modo impreciso já em seus primeiros livros como: *Shelley’s Mythmaking*, *Visionary Company*, *Blake’s Apocalypse* e *Yeats* (CASTRO, 2011, p. 1).

¹⁰ Bloom argumenta que a história poética é indistinguível da influência poética, na qual “os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrirem para si mesmos um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p. 55). O interesse de Bloom é apenas por poetas fortes, descrevendo-os como “grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte” (BLOOM, 2002, p. 55).

¹¹ “...quando envolve dois poetas fortes, autênticos - sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida” (BLOOM, 2002, p. 80).

interpretação da influência são chamados de proporções revisionárias¹², mais ou menos arbitrárias e que regem a influência entre autores. Estas proporções são também tropos de linguagem¹³, mostrando que seu aspecto estrutural é fortemente mutante e, portanto, aberto aos mais variados tipos de transformação.

Inspirados nos conceitos de Harold Bloom, os musicólogos Kevin Ernest Korsyn e Joseph Nathan Straus adaptaram as teorias da influência poética para a análise musical. Porém, um dos primeiros estudos sobre a influência na música é o artigo intitulado “Influence: Plagiarism and Inspiration”, de Charles Rosen, publicado em 1980. O artigo traz uma análise da influência exercida por Frédéric Chopin na obra de Johannes Brahms, especificamente no *Scherzo Op. 4* (1851) de Brahms, que o autor sugere ser derivado diretamente do *Scherzo Op. 31* (1837), de Chopin. Utilizando a análise comparativa de excertos, Rosen (1980) aponta que só é possível tratar a influência musical como algo hipotético, em que os compositores reagem ao estudar as obras de compositores precursores, reinterpretando-os e, com isso, a influência se torna complexa de se observar (ROSEN, 1980, p. 88). Para Rosen (1980), a influência é um processo benéfico, um modelo que inspira compositores para dar o seu melhor e expor a sua personalidade na obra.

Kevin Ernest Korsyn, no artigo intitulado “Toward a New Poetics of Musical Influence”, de 1991, aborda este mesmo excerto investigado por Charles Rosen. No artigo, Korsyn (1991) observa uma possível interpretação errônea na comparação de Rosen (1980) entre os scherzos, sugerindo que o *Scherzo Op. 4* de Brahms seria interpretado com maior precisão, sendo uma derivação da *Valsa Op. 64, n. 2* (1847) de Chopin. Korsyn (1991) apresenta, de forma diferenciada, a relação de influência entre Chopin e Brahms, por meio da associação das proporções revisionárias, dos tropos retóricos e das defesas psíquicas, elementos derivados diretamente das teorias de Harold Bloom. Auxiliado por ferramentas analíticas, como a análise schenkeriana¹⁴, o autor verifica as relações entre a *Romanze, Op. 118, n. 5* (1893) de Brahms, com a *Berceuse, Op. 57* (1843-1844), de Chopin. Segundo Korsyn (1991), “não é meramente suficiente

¹² O termo proporções revisionárias será utilizado neste trabalho como tradução do termo *revisionary ratios*, oferecido na tradução para o português do livro *A Angústia da Influência* (Marcos Santarrita, 2002).

¹³ Tropo é uma figura de linguagem ou de retórica, na qual ocorre uma mudança de significado em nível do pensamento ou em nível da palavra. De acordo com Bloom (2002), a “literatura autêntica, grande, depende do tropo, um desvio não só do literal, mas de tropos anteriores” (BLOOM, 2002, p. 20).

¹⁴ Método de análise da música tonal baseado nas teorias de Heinrich Schenker. O principal objetivo é demonstrar a coerência orgânica da obra, revelando como ela se relaciona com uma estrutura profunda, a *Ursatz* (estrutura fundamental).

acumular dados através da observação de similaridades entre peças; nós necessitamos de um modelo para explicar quais similaridades são significantes, [...]. O modelo nos diz onde olhar, o que observar, [...]" (KORSYN, 1991, p. 5, tradução nossa). Korsyn (1991) constrói seu modelo analítico adaptando os conceitos da influência poética de Bloom, defendendo a importância da existência de um modelo de análise para qualificar a influência musical.

Joseph Nathan Straus em seu livro *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, de 1990, discute os caminhos trilhados por Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg, Igor Stravinsky e Béla Bartók, referente à transformação da música tonal do passado em suas próprias linguagens modernistas. Straus (1990) aponta que “a característica mais importante das obras musicais da primeira metade deste século é a incorporação e reinterpretação dos elementos da música antiga” (STRAUS, 1990, p. 2, tradução nossa). Segundo Straus (1990), este processo de incorporação e reinterpretação, mais do que elementos de estilos ou de estruturas, define a principal corrente do modernismo musical. Focado no repertório do século XX, o autor apresenta três modelos de influência, sendo a influência como imaturidade e a influência como generosidade, baseadas nas teorias Thomas Stearns Eliot¹⁵ e a influência como ansiedade, baseada na teoria de Harold Bloom.

De acordo com Straus (1990), a suscetibilidade à influência é comumente vista como imaturidade, em que o jovem compositor frequentemente utiliza elementos do estilo ou da estrutura musical inspirada em seu professor ou em outro compositor antecessor. Este tipo de influência é considerado uma indicação de fraqueza artística, de um trabalho secundário (STRAUS, 1990, p. 9). O autor aponta a ocorrência deste tipo de influência na *Sinfonia n. 1* (1905-1907), de Igor Stravinsky, sendo diretamente influenciado por Nikolai Rimsky-Korsakov, professor de Stravinsky na época em que a obra foi composta.

A influência como generosidade foi desenvolvida principalmente por Thomas S. Eliot, assinalando que a suscetibilidade à influência não é um sinal de incapacidade, mas sim de valor, onde o principal da tradição é assimilado “mesmo em obras que parecem mais individuais, os bons artistas irão demonstrar consciência do passado” (STRAUS, 1990, p. 10, tradução nossa). Straus (1990) aponta que para Eliot, as obras do passado têm um impacto decisivo em qualquer trabalho posterior, “na visão de Eliot, a verdadeira

¹⁵ Poeta modernista, dramaturgo e crítico literário inglês nascido nos Estados Unidos. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura de 1948.

criatividade artística envolve abnegação, uma vontade de abrir e de se subordinar à influência do passado” (STRAUS, 1990, p. 10, tradução nossa).

Já a influência como ansiedade é derivada da teoria de Bloom (2002), onde a relação entre o poeta jovem e seus predecessores não é generosa nem benéfica, mas, sim, de ansiedade, raiva e repressão. Straus (1990) assinala que essa teoria é relativamente recente e exclusivamente frutífera para entender a música do século XX, possuindo uma “rica interação de elementos contrastantes e conflitantes” (STRAUS, 1990, p. 12, tradução nossa). Neste modelo de influência, Straus apresenta oito estratégias (categorias) composicionais igualadas às proporções revisionárias. Diferentemente de Korsyn (1991), segundo o qual o autor utiliza terminologias idênticas as de Bloom, Straus (1990) adapta estes conceitos, empregando nomenclaturas musicais. As oito estratégias são: motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetrização. A motivização ocorre quando o conteúdo motivico da obra anterior é radicalmente intensificado. A generalização acontece quando um motivo de uma obra anterior é inserido em um conjunto de notas sem ordem. A marginalização apresenta os elementos musicais centrais na estrutura de uma obra anterior relegados a um papel secundário na nova obra. A centralização ocorre quando os elementos musicais secundários em uma obra anterior adquirem um papel principal na nova obra. A compressão incide quando os elementos que ocorrem diacronicamente em uma obra anterior são comprimidos em algo sincrônico na nova obra. Na fragmentação, os elementos que ocorrem juntos em uma obra anterior são separados na nova obra. A neutralização ocorre quando os elementos musicais tradicionais têm suas funções costumeiras canceladas. Finalmente, a simetrização ocorre quando as progressões harmônicas e as formas musicais tradicionalmente direcionais são invertidas ou simetricamente retrógradas (STRAUS, 1990, p. 17).

A influência e a remodelação da música do passado também são abordadas por Martha M. Hyde em seu artigo “Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth Century Music”, de 1996. A autora apresenta quatro análises destinadas a fim de ilustrar quatro impulsos distintos ou estratégias pelas quais os compositores do início do século XX criaram suas obras modernas que envolvem ou reconstroem o passado, sem sacrificar a sua própria integridade na história dos estilos. Por meio da remodelagem dos estudos literários de Thomas McLernon Greene¹⁶, Hyde (1996) adaptou vários conceitos para a

¹⁶ Thomas Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven and London: Yale University Press, 1982.

linguagem musical, oferecendo quatro tipos de imitação ou anacronismos metamórficos¹⁷, sendo: imitação reverencial, eclética, heurística e dialética. A primeira e mais simples estratégia, a imitação reverencial, segue o modelo clássico com uma fidelidade quase religiosa. O segundo tipo de estratégia é a imitação eclética (ou exploratória), caracterizada nas composições neoclássicas. São obras em que as alusões, ecos, frases, técnicas, estruturas e formas de um grupo não especificado de compositores e de estilos anteriores se entrelaçam indiferentemente. A imitação eclética descreve um processo pelo qual as fontes e os modelos são compilados. Já a imitação heurística acentua, ao invés de esconder a ligação que forja com o passado, anunciando sua dependência de um modelo anterior, mas de uma forma que nos obriga a reconhecer a disparidade, o anacronismo da conexão que está sendo feita. Essa imitação dramatiza a história musical e confia na datação dos estilos musicais para efeito estético. A imitação dialética responde diretamente a essa falta de mudança ou competição da imitação heurística, iniciando um diálogo mais agressivo entre uma peça e seu modelo. Muitas vezes, é histórica e culturalmente experiente, reconhecendo o anacronismo, mas expondo em seu modelo um defeito, irresolução ou ingenuidade.

Estes modelos de categorização da influência referenciados até o momento são oriundos das teorias literárias de Harold Bloom, Thomas S. Eliot e Thomas M. Greene, e oferecem um conjunto de interpretações distintas. Modelos adaptados, como os de Straus (1990) e Hyde (1996), possuem, ao nosso ver, melhor aplicabilidade no levantamento e na categorização dos aspectos de influência expostos no discurso musical. A aplicação fiel dos modelos literários na investigação musical pode acarretar algumas dificuldades, como pontua Oliveira e Souza (2018), referindo-se à inclusão da teoria de Bloom nas análises de Korsyn (1991), cujo aspecto psicanalítico, principalmente, representa alguns problemas. Korsyn (1991) estabelece um pensamento centrado sempre no sujeito e escapa-lhe que “a música enquanto discurso se estabelece sempre numa relação entre interlocutores, sendo que a estética e a técnica de um compositor, na medida em que são idiossincráticas, também são históricas e genéricas” (OLIVEIRA e SOUZA, 2018, p. 11).

A abordagem intertextual aplicada à música se tornou uma importante ferramenta investigativa para musicólogos e críticos musicais nas últimas décadas. O termo

¹⁷ Acesso menos direto, porém, mais importante ao passado, envolvendo vários tipos de imitação. O anacronismo metamórfico envolve dramatização deliberada da passagem histórica, trazendo o presente em relação com um passado específico e tornando a distância entre eles significativa (HYDE, 1996, p. 205).

intertextualidade¹⁸ ganhou prestígio no Ocidente, sendo cunhado pela búlgara-francesa Julia Kristeva na década de 1960: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética se lê pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Para Kristeva, o texto é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um dado texto, vários enunciados, extraídos de outros textos, cruzam-se e se neutralizam (KRISTEVA, 1980, p. 36).

A primeira definição do termo intertextualidade pertinente à música, vem do verbete presente no dicionário *Grove Music Online*, escrito por J. Peter Burkholder.

“Aplicado à música desde os anos 1980, é um termo mais amplo do que um empréstimo que, normalmente, concentra-se no uso de uma peça tendo um ou mais elementos tomados de outra. Assim, a intertextualidade abrange a utilização de um estilo geral ou linguagem, bem como de uma melodia emprestada. Além disso, enquanto o empréstimo é uma relação mono direcional em que uma peça toma emprestada de outra, a intertextualidade engloba relações mútuas, como quando duas peças desenharam a mesma convenção, mas nenhum dos compositores estava ciente da outra peça” (BURKHOLDER, tradução nossa).

Para Burkholder (1994), o termo intertextualidade é excessivamente amplo, considerando que ele “evade as questões de prioridade e derivação; nós poderíamos dizer que duas obras são relacionadas intertextualmente, sem decidirmos qual delas foi baseada na outra ou se ambas foram baseadas numa fonte comum” (BURKHOLDER, 1994, p. 862, tradução nossa). Burkholder, em seus artigos “The uses of existing music: Musical Borrowing as a Field”, de 1994, e “‘Quotation’ and Emulation: Charles Ives’s uses of his Models”, de 1985, oferece uma extensa tipologia para a classificação dos processos composicionais intertextuais, promovendo uma rica discussão sobre o assunto, desdobrando-se desde qual seria a terminologia adequada, até a relevância dos intertextos na compreensão de uma obra (SOUZA, 2017, p. 21).

¹⁸ Fiorin (2006) assinala que este termo “obteve cidadania acadêmica, antes mesmo de termos como dialogismo alcançarem notoriedade na pesquisa linguística e literária” (FIORIN, 2006, p. 162). Diversos autores e críticos literários argumentam se o conceito de intertextualidade se assemelha ao conceito de dialogismo, ofertado previamente pelo teórico literário russo Mikhail Bakhtin, onde “pensar em dialogismo, em relações dialógicas, significa considerar os sujeitos (discursivos) implicados no processo de comunicação. As relações dialógicas se forjam na assunção explícita ou implícita, consciente ou não, de vozes alheias” (MACIEL, 2017, p. 140). Não possuímos a intenção de entrar nessa complexa discussão acerca da deturpação ou não do termo dialogismo por Kristeva. Adotamos aqui a noção de intertextualidade de Kristeva fundamentada na relação externa entre textos, oposta à valorização bakhtiniana da autoria da voz, de que as relações dialógicas se estabelecem entre vozes pertencentes a determinados sujeitos.

Michael Leslie Klein, em seu livro *Intertextuality in Western Art Music*, de 2005, apresenta uma profunda discussão sobre a intertextualidade, expondo diversos conceitos e definições dos grandes teóricos da crítica literária e da música, apontando novas direções para a distinção da influência e da intertextualidade¹⁹, “a primeira implica na intenção ou na colocação histórica da obra em seu tempo ou origem e a última implica uma noção mais geral de textos de passagem que pode envolver a reversão histórica” (KLEIN, 2005, p. 4, tradução nossa).

Klein (2005) não oferece nenhuma nova metodologia, mas sugere iniciativas e assinala algumas direções para evitar os tipos de questões levantadas pela intertextualidade. Em seus capítulos, o autor discorre sobre o estruturalismo e sua relação com a teoria musical, argumentando as maneiras pelas quais a intertextualidade subjaz e ameaça a análise musical. Trata das questões da música e do significado, mostrando como a intertextualidade informa os códigos semióticos, discutindo de que forma as tópicas musicais governam a nossa compreensão da música desde o século XVIII. Apresenta uma leitura intertextual de textos de Michel Riffaterre, Harold Bloom e Sigmund Freud e, por fim, trata sobre a narrativa na música, utilizando obras de Frédéric Chopin e Witold Lutosławski, ilustrando como situamos textos musicais para entender a trama musical.

Também inspirado nos apontamentos do crítico literário e teórico francês Michel Riffaterre, o musicólogo Rubén López-Cano oferece a noção de intertextualidade, não sendo referida exclusivamente com a relação de uma obra com obras anteriores, que poderiam servir como uma fonte de menção ou inspiração, mas, sim, na relação de uma obra anterior ou posterior com a detecção de um ouvinte competente, em que é estabelecido o parentesco entre os momentos das várias obras, situando redes de conexões na sua compreensão (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 30-31).

López-Cano (2007) aponta cinco tipos de intertextualidade, sendo a citação, a paródia, a transformação de um original, a tópica e a alusão. Segundo o autor, a citação é o caso mais evidente de intertextualidade, ocorrendo quando o compositor se refere a outra obra de si mesmo ou de outro compositor. Para que aconteça a citação, a referência

¹⁹ Como a abordagem analítica deste estudo está referenciada em modelos e categorizações intertextuais específicas, não pretendemos discutir a distinção entre influência e intertextualidade. Observamos, no corpo do texto, que os termos influência e intertextualidade se interpolam. Neste estudo, a terminologia influência é considerada como um sinônimo de intertextualidade, que consiste na influência e na relação que um texto exerce sobre outro. Para maior aprofundamento da distinção dos termos influência e intertextualidade, vide: Jay Clayton e Eric Rothstein, *Influence and intertextuality in literary history*, 1991 e Ana Carolina Manfrinato, Daniel Quaranta e Norton Dudeque, *Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade*, 2013.

intertextual deve ser forte e clara (na maior parte do tempo, a citação contrasta com o restante da música); deve ser realizada sobre uma obra reconhecível e específica, embora o seu nome ou autor seja desconhecido; deve haver intencionalidade, reconhecida e dosada, pois, do contrário, se incidiria plágio e deve existir certa literalidade entre a obra original e sua citação, pois a forte transformação de um original se torna outro caso de intertextualidade (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 31).

A paródia se refere ao uso de um tema, fragmento ou ideia de uma obra específica como ponto de partida para a composição de outra obra. O termo paródia soa como uma imitação satírica ou irreverente, mas, em seu sentido inicial, refere-se ao retrabalho de um material original. Por diversos motivos uma obra pode ser revisada, organizada ou mesmo reescrita por seu autor ou outro compositor, caracterizando a transformação de um original. Essa transformação pode ser caracterizada como uma correção substitutiva (correção de erros) ou acumulativa (nova versão) (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 32-33).

O tópico (ou tópica) é a referência de uma obra escrita em um determinado estilo, para um estilo, gênero, ou tipo de música diferente. A referência não é realizada por uma obra específica e reconhecível como tal, mas, sim, por amplas áreas genéricas sem paternidade autoral específica, sendo um dos processos intertextuais mais interessantes (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 35-36).

A alusão ocorre quando há vagas menções a estruturas, sistemas ou procedimentos gerais que uma obra faz em relação ao estilo geral de um autor, tipo de música, ou até mesmo a uma cultura musical. A alusão não é óbvia e exige que o autor ou o especialista indique a sua existência (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 36).

Em seu livro *Música Dispersa* de 2018, López-Cano aprofunda suas investigações acerca da intertextualidade, definindo que a intertextualidade é a “capacidade cognitiva que nos permite detectar ligações e semelhanças entre duas ou mais peças” (LÓPEZ-CANO, 2018, p. 80, tradução nossa). Segundo o autor, existem diversas relações intertextuais que relacionam distintas peças de diferentes maneiras. López-Cano (2018) divide essas relações de duas formas, sendo a primeira referente à inclusão de elementos de uma peça pré-existente em uma nova peça, materializando fenômenos como: citação entre parênteses ou expandida; reutilização; modelagem e alusão. A segunda relação corresponde à justaposição de elementos preexistentes por lógicas de montagem, que incluem procedimentos como: *quodlibet*²⁰; pot-pourri; pastiche; *patchwork*; colagens; ou

²⁰ O *quodlibet* é um excerto musical que combina de forma contrapontística várias melodias diferentes, usualmente canções folclóricas e frequentemente de maneira descompromissada.

as diferentes formas de intervir em peças preexistentes (LÓPEZ-CANO, 2018, p. 78-104 apud LÓPEZ-CANO, 2020, p. 58).

O musicólogo argentino Omar Corrado (1992) distingue a intertextualidade em duas grandes áreas, sendo a intra-semiótica a que contém os elementos produzidos por meios estritamente musicais e a intersemiótica a que reúne os fenômenos derivados das relações com outros discursos (como a linguagem verbal, imagem, etc.). De acordo com Corrado (1992), a área intra-semiótica, que diz respeito à intertextualidade aplicada à música, possui três possibilidades: a citação de materiais geradores ou de esquemas formais, como missas ou motetos medievais construídos a partir de um *cantus firmus*; a citação estilística, a falsa citação ou citação sintética, sendo a reconstituição de gestos formais e expressivos dominantes de um estilo, mas sem referência a uma obra em particular, com diferentes graus de fidelidade, como a paródia estilística, o pastiche, o neoclassicismo do início do século XX etc. e a citação textual, que incorpora os materiais temáticos reconhecíveis (melodias ou complexos polifônicos) tomados de uma determinada obra preexistente, podendo ser: a) uma autocitação (aproveitamento que um compositor realiza de material temático de outras obras suas); b) uma transcrição criativa (elaboração de nova obra a partir da transcrição explícita de uma obra preexistente); c) um empréstimo temático (utilização de um tema alheio que serve de ponto de partida para elaborações de caráter original); ou d) uma citação com intenção referencial (utilização de fragmentos de obras de repertório folclórico ou popular com intenção evocativa de determinada cultura) (CORRADO, 1992, p. 34-40).

Inspirado nos estudos de Straus (1990), Lucas de Paulo Barbosa e Lúcia Silva Barrenechea (2003) propõem um modelo analítico que nos permite observar o fenômeno intertextual entre as obras musicais. Para uma caracterização dos vários tipos de intertextos, os autores propõem uma nomenclatura analítica, possibilitando à intertextualidade ocorrer em sete configurações: entidades orgânicas elementares, extrato, idiomática, paráfrase, estilo, paródia e reinvenção.

As entidades orgânicas elementares descrevem as relações entre os elementos musicais de proporções reduzidas, sendo copiados e transportados para dentro de outro contexto musical, sem que percam sua identidade ou efeito sonoro. O extrato é uma citação ou inserção literal de um trecho musical, sem qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado. O intertexto idiomático aborda a escrita específica, bem como a maneira como foram tratados o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento. A paráfrase ocorre quando uma citação é

reelaborada livremente, raramente obscurecendo o original em uma dialética da transformação e semelhança. O estilo ocorre quando o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical. A paródia incide quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente, como em outro sentido qualquer. A paródia seria uma recriação, uma subversão. Por fim, na reinvenção, o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual. O compositor reage aos seus predecessores, produzindo um sentido completamente diferenciado ao material compositivo anteriormente usado, que se opõe de forma contrastante, antagônica ao anterior (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 133-134).

Ilza Nogueira (2003) observa a relação intertextual em obras de compositores brasileiros contemporâneos, com o objetivo de “mostrar e avaliar motivações e propósitos diversos no uso da apropriação intelectual, tais como a expressão ideológica e o recurso estilístico” (NOGUEIRA, 2003, p. 2). Entre os compositores abordados estão José Alberto Kaplan, Lindembergue Cardoso, Wellington Gomes e a própria Ilza Nogueira. A compreensão da diversidade intertextual tem como referencial a teoria de Affonso Romano Sant’Anna, apresentada em seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia*, de 2007. Nogueira utiliza as quatro categorias intertextuais oferecidas por Sant’Anna (2007), correlacionando-as com as obras analisadas. Estes quatro tipos de intertextos se situam entre o hibridismo e a fusão estilística, havendo “diversos graus de integração ou desvio de sentido ou estilo entre um texto e intertextos atuantes, resultantes do propósito da semelhança ou da diferença” (NOGUEIRA, 2003, p. 3).

A apropriação é caracterizada como uma técnica de articulação de textos alheios num contexto variado, como em uma colagem ou montagem. Desassociado dos seus contextos originais, os textos apropriados estão sujeitos a uma nova leitura. A paródia inverte o sentido do objeto parodiado, geralmente concretizando a crítica, a contestação, definida como a intertextualidade das diferenças. A estilização inova sem subverter, perverter, ou inverter o sentido. Possibilita a introdução de um tratamento pessoal no discurso, uma reforma, sem modificação essencial da estrutura. Já a paráfrase é a reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido de uma obra, definida como a intertextualidade das semelhanças (NOGUEIRA, 2003, p. 3-4).

O musicólogo Norton Eloy Dudeque é precursor no emprego sistemático dos conceitos intertextuais nas análises do repertório villalobiano, em especial no ciclo das

Bachianas Brasileiras (1930-1945)²¹. Menciono em especial o artigo “Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade” de 2013, em que o autor aponta referências que vão além das alusões à música de Johann Sebastian Bach, passando pela música urbana da época, como no comparativo entre as obras *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger e o quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2* (1933)²², investigando a presença de paródias, apropriações e compressões entre as obras. Destaco também o artigo de 2017, “Intertextuality and Stylization in Villa-Lobos's *Bachianas Brasileiras n. 1*”, no qual Dudeque (2017) discute três questões referentes à obra *Bachianas Brasileiras n. 1*, quais sejam: a) a atmosfera clássica da tonalidade; b) as tópicas e o estilo culto na espiritualização dos procedimentos composicionais de Johann Sebastian Bach, como a escrita coral, *fugue d'école* e a melodia polifônica e c) as expressões típicas brasileiras, indicadas nos subtítulos de cada movimento. Algumas questões referentes ao neoclassicismo também são discutidas na perspectiva dos estudos de Martha Hyde (1996).

Outro importante musicólogo dedicado à investigação dos procedimentos composicionais adotados por Heitor Villa-Lobos é Paulo de Tarso Salles²³. Dentre os tantos textos do autor sobre Villa-Lobos, destacamos aqui seu recente livro: *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*, de 2018. Salles (2018) apresenta uma abrangente e profunda análise dos dezessete quartetos de cordas de Villa-Lobos. Essas análises englobam diversos aspectos intertextuais, relacionados a forma, aos procedimentos composicionais, as estilizações, citações, intratextos, dentre outros aspectos. As valiosas discussões sobre a música villalobiana oferecidas por Norton Dudeque e Paulo de Tarso Salles serão oportunamente apresentadas nas nossas considerações analíticas.

Após este breve levantamento de alguns estudos que julgamos importantes para a compreensão da intertextualidade na música, direcionamos sucintamente nossa atenção

²¹ Vide outros textos do mesmo autor: “Revisitando a “Ária (Cantilena)” da *Bachianas Brasileiras n. 5* (1938) de Villa-Lobos” (2008); “Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas *Bachianas Brasileiras*” (2018b); “The Fugues in the *Bachianas Brasileiras* by Heitor Villa-Lobos: Neoclassicism and The Learned Style” (2018a); dentre outros.

²² Algumas destas análises foram discutidas em: Adailton Sergio Pupia, *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2 de Heitor Villa-Lobos*, 2017a, UFPR (dissertação de mestrado).

²³ Vide outros textos do mesmo autor: *Villa-Lobos: Processos Composicionais* (2009); “Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten” (2017); “Análise do material harmônico nos compassos iniciais do Noneto de Villa-Lobos” (2010); “O Acorde de Tristão em Villa-Lobos” (2004); “Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n. 1 (“O imprevisto”) de Villa-Lobos” (2020a); “Sinfonia n. 4 de Villa-Lobos: a vitória, a derrota e a volta por cima” (2020b); “Uma narrativa musical do ‘estado da alma’ do compositor: a Sinfonia nº 2 de Villa-Lobos” (2020c); dentre outros.

para a aplicação de alguns conceitos intertextuais na música villalobiana. A música de Villa-Lobos é repleta de diálogos com outros textos que, muitas vezes, referem-se especificamente a uma obra, um compositor ou a um estilo característico. Entretanto, notamos a recorrência de uma sobreposição de diversos textos que incidem simultaneamente, originados de diferentes fontes, geralmente ocorrendo de forma fragmentada. Brevemente, pontuamos a visão de Porto (2011), na qual a intertextualidade indica a capacidade de imersão do autor em outros textos, contribuindo “para uma maior densidade narrativa e também para a montagem fragmentada [...]” (PORTO, 2011, p. 229). Esta fragmentação intertextual²⁴ faz o ouvinte buscar por referências musicais, mesmo não sabendo ao certo sua origem, como uma forma de recompor o novo contexto musical, dando uma unidade para a composição por meio de um tecido de significações (PORTO, 2011, p. 227).

Em nosso estudo, conforme discutiremos a seguir, adotamos como referencial metodológico as categorias intertextuais oferecidas por Omar Corrado (1992).

2.1 Categorias intertextuais na *Sinfonia n. 8*

Na célebre frase de Villa-Lobos: “logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora” (KIEFER, 1986, p. 34), observamos a preocupação do compositor em afirmar a originalidade de sua obra²⁵. Apesar destas controversas palavras, em grande parte não admitindo suas influências, diversos pesquisadores apontam a presença de um forte diálogo de Villa-Lobos com a música de Johann Sebastian Bach, Claude Debussy, Igor Stravinsky, Richard Wagner, dentre outros compositores. De maneira geral, a música villalobiana oferece uma justaposição de diversos procedimentos composicionais, herdados de uma infinidade de fontes.

Com o intuito de elucidar algumas das influências aparentes na música villalobiana, oferecemos um esquema geral na figura 1. Algumas destas influências podem ser facilmente identificadas, outras incidem de forma mais subjetiva.

²⁴ Observamos de forma espontânea essa fragmentação intertextual em boa parte da obra de Villa-Lobos. A sobreposição de estilos, técnicas, alusões, gestos, citações, etc., podem ser constatadas em um pequeno excerto musical, dialogando com variadas fontes, como iremos investigar nas análises que seguem.

²⁵ Podemos relacionar essa aparente preocupação de Villa-Lobos com a teoria da angústia da influência de Bloom (2002), em que a influência não é recebida passivamente de forma benéfica, ela é afrontada, gerando a necessidade de repressão ou exclusão de outros compositores.

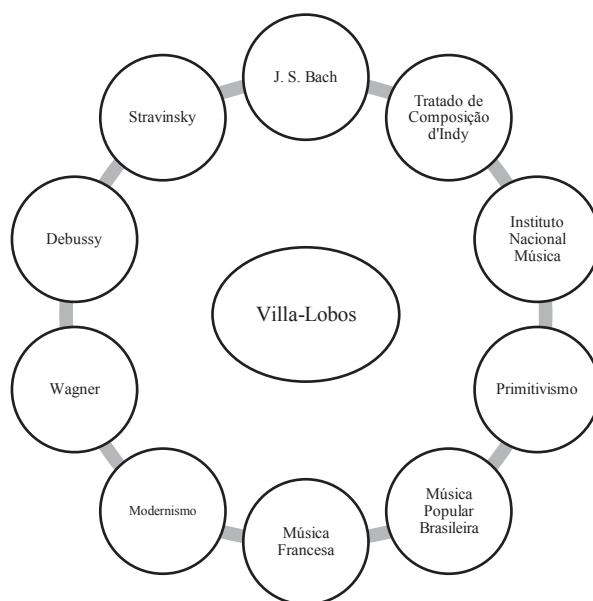


Figura 1: Possíveis influências exercidas em Villa-Lobos na concepção da *Sinfonia n. 8*.

A referência à música de Johann Sebastian Bach é bastante presente nas falas e na música de Villa-Lobos, em especial no ciclo das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), sendo discutidas por Nóbrega (1971), Palma e Chaves Jr. (1971), Dudeque (2008, 2018a, 2018b), Pupia (2017a, 2017c), dentre outros. Jardim (2005) e Salles (2009) apontam diversas referências à música de Igor Stravinsky, presentes no ciclo dos *Choros* (1920-1929). Salles (2009), Guérios (2009) e Lago (2010), abordam a influência da música francesa no repertório villalobiano, em especial advinda de Claude Debussy. Os autores também assinalam a ligação de Villa-Lobos com o Instituto Nacional de Música e a marcante influência da música de Richard Wagner. Mariz (1983), Lago (2010), Guérios (2009) e Salles (2018, 2020a) discutem sobre o possível estudo do tratado de composição de d'Indy por Villa-Lobos. Seixas (2007), Salles (2009) e Dudeque (2013), observam a influência do modernismo nas figuras de compositores como Darius Milhaud, Edgard Varèse, Arthur Honegger, dentre outros. Diversos autores investigam a influência do primitivismo e da popular brasileira na obra de Villa-Lobos. Podemos citar brevemente autores que discutem o primitivismo, como Seixas (2007), Moreira (2013) e Santos (2015, 2016) e autores que corroboram na classificação dos elementos de caráter popular e folclórico presentes na música de Villa-Lobos, como Piedade (2009, 2017c) e Salles (2018).

Anteriormente, constatamos uma convergência entre diversos autores em oferecer uma sistematização para a verificação das ocorrências intertextuais. Algumas destas

categorias apresentadas possuem a mesma essência de significado. Tomo como exemplo as categorias associadas às alusões temáticas, abordadas como motivação (Straus), citação (López-Cano), empréstimo temático (Corrado) e entidades orgânicas elementares (Barbosa e Barrenechea). Com definições pouco divergentes, estas categorias se interpolam e se complementam.

Para o contexto deste trabalho, observamos minuciosamente as categorias oferecidas por estes e por outros autores supra citados, a fim de verificar sua adequação aos elementos investigados na *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Foi verificado se a descrição destas categorias intertextuais são compatíveis e compreendem as hipóteses levantadas nas análises apresentadas. As categorias oferecidas por Omar Corrado (1992), ao nosso ver, se adequam satisfatoriamente ao conteúdo aqui investigado, auxiliando na classificação dos diversos intertextos encontrados nos seus mais variados níveis de profundidade. Entretanto, as categorias oferecidas por Corrado (1992) não são empregadas neste estudo como um modelo fechado a ser seguido. Parafraseando o autor, as categorias possuem um único propósito: fornecer o mínimo de ordenamento analítico. Com este pensamento, reprisamos alguns conceitos fundamentais do estudo de Corrado (1992) de forma meticulosa, adaptando e revisando suas categorias intertextuais, que serão essenciais para as nossas análises.

O primeiro aspecto intertextual abordado por Corrado (1992) é nomeado de citação de materiais geradores ou de esquemas formais. Esta categoria é constituída de elementos estruturais básicos, muitos de caráter anônimo, absorvidos pelo processo de construção da obra. Os compositores parecem aspirar, por meio do uso de modelos ilustres, legitimar uma genealogia. Em seus exemplos, o autor exhibe uma subdivisão desta categoria, em que a citação de materiais geradores é caracterizada pelo uso deliberado de formações instrumentais específicas, provenientes de obras ou de contextos aos quais um significado particular é atribuído, como no *Largo* da Ópera *Wozzeck* (1922) de Alban Berg, no qual o compositor utiliza a instrumentação da *Kammersymphonie Op. 9* (1906) de Arnold Schoenberg e a citação de esquemas formais é caracterizada pela alusão de um arquétipo formal, como acontece na *Sonatine pour Flûte et Piano* (1946) de Pierre Boulez, também inspirada no plano formal da *Kammersymphonie Op. 9* (1906) de Arnold Schoenberg (CORRADO, 1992, p. 34-35).

Em nosso estudo, a fim de substancializar nossas observações, optamos por não subdividir esta categoria pois, ao nosso ver, denotaria uma amplitude de elementos que podem ser passíveis de ambiguidade. Na nossa pesquisa, essa categoria se refere ao

diálogo de Villa-Lobos com os esquemas formais herdados da música do passado, observando de que forma o compositor reinterpreta estas estruturas, sendo designada neste estudo como citação de esquemas formais.

A segunda categoria designada por Corrado (1992) é a citação estilística, falsa citação ou citação sintética, que consiste na “reconstituição com vários graus de fidelidade os gestos formais e expressivos que dominam um estilo” (CORRADO, 1992, p. 35, tradução nossa). O vocabulário e as regras gramaticais e sintáticas relevantes a um determinado estilo são empregados, sem a referência particular de uma obra específica. De acordo com Corrado (1992), este tipo de procedimento pode ser associado ao pastiche, à paródia, à alusão, e às técnicas de retrospecto, características do neoclassicismo. O autor exemplifica essas alusões por meio de obras de Igor Stravinsky, compositor que foi capaz de abordar diferentes linguagens com igual facilidade e personalidade, relacionando os elementos presentes na ópera *Mavra* (1922) com a ópera bufa italiana; algumas seções da ópera *The Rake's Progress* (1951) com diversas danças populares; a *L'Histoire du Soldat* (1918) com a polifonia de bachiana; e o *Octet* (1923) com o contraponto flamenco (CORRADO, 1992, p. 35-36).

Esse tipo de citação estilística também pode estar relacionado com as primeiras obras do compositor, que são “geradas dentro de uma linguagem instituída, de modelos dos quais se espera extrair lições para o domínio do ofício: as obras do professor de composição ou as estudadas e admiradas por outros autores” (CORRADO, 1992, p. 36, tradução nossa).

Como observamos, essa categoria também engloba alguns significados distintos e que podem gerar certa similaridade com a categoria apresentada anteriormente. Em nosso estudo, essa categoria se refere à reconstituição dos gestos expressivos e das técnicas composicionais herdadas dos diferentes estilos presentes em obras precursoras e contemporâneas a Villa-Lobos, sendo aqui designada de citação estilística.

A terceira e última categoria oferecida por Corrado (1992) é nomeada de citação textual. Essa categoria é ramificada em quatro subcategorias, sendo: autocitação; transcrição criativa; empréstimo temático e citação com intenção referencial.

Segundo o autor, a autocitação vai além das recorrências idiomáticas básicas do estilo do compositor. Nela encontramos, com certa assiduidade, a “reutilização de estruturas completas próprias, das quais o compositor, intimamente familiarizado com elas no decorrer do trabalho anterior, estima extrair novas consequências musicais ou carregá-las com novos significados, colocando-as em outro contexto” (CORRADO,

1992, p. 37, tradução nossa). Corrado (1992) observa este procedimento na ópera *Al gran sole carico d'amore* (1972-1975) de Luigi Nono, que funciona como um verdadeiro resumo de uma fase criativa do compositor por meio de autocitações. O autor também oferece, como exemplo, o último movimento da *Sinfonia n. 3 ("Eroica")* (1803) de Ludwig van Beethoven, cujo tema é retirado do balé *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801), tema já empregado na sétima dança das *12 Kontratänze für Orchester* (1791-1802) e que também deu origem a *Variations and Fugue for Piano in E♭ major, Op. 35 ("Eroica Variations")* (1802).

A autocitação é uma prática recorrente, presente em diversas obras de distintos compositores. Como discutiremos futuramente, Villa-Lobos reaproveitou materiais e procedimentos advindos de obras precursoras na construção de novas obras.

A transcrição criativa também é frequente em diversas obras musicais. De acordo com Corrado (1992), este “procedimento, neutro apenas na aparência, revela, ao contrário, várias intenções, especialmente quando é realizado com obras de outras pessoas” (CORRADO, 1992, p. 37, tradução nossa). Dois tipos de transcrições criativas são observados pelo autor: sendo aquelas que os textos permanecem próximos, devido à contemporaneidade cronológica e estilística entre compositores, como nas transcrições de Johann Sebastian Bach dos concertos de Antonio Vivaldi, que envolvem uma transformação criativa que afeta notavelmente o objeto original; ou aquela que ocorre entre duas obras distantes no tempo, em que a dinâmica evolutiva da linguagem, necessariamente, introduz uma nova perspectiva, como na transcrição da ópera *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart, realizada por Franz Liszt, ou na transcrição da *Fuga (Ricercata)* de *Das Musikalische Opfer* (1747) de Johann Sebastian Bach, realizada por Anton Webern (CORRADO, 1992, p. 37-38).

Villa-Lobos possui diversas transcrições ou adaptações de obras de outros compositores. Podemos citar as transcrições de determinadas fugas de Johann Sebastian Bach e os arranjos de diversas obras de Ludwig van Beethoven para coro e instrumento. Essa categoria foi a única ausente em nossa averiguação. Neste primeiro momento, não localizamos evidências da presença deste tipo de procedimento na *Sinfonia n. 8*.

O empréstimo de elementos temáticos pode ocorrer como ponto de partida para o desenvolvimento do próprio imaginário musical. Corrado (1992) comenta que este tipo de intertexto acontece especialmente na prática composicional do tema e variações, em que um tema de determinado compositor é citado e variado de diversas formas. Na música

de Villa-Lobos, notamos algumas alusões de temas advindos de compositores precursores, sejam estes empregados de forma consciente ou inconsciente.

Por fim, a última subcategoria, a citação com intenção referencial, que pode “mobilizar estratégias composicionais muito díspares, desde a apresentação nua do original até os múltiplos processos de integração, camuflagem e distorção” (CORRADO, 1992, p. 38, tradução nossa). Corrado (1992) relaciona essa subcategoria com a presença de fragmentos advindos da música folclórica ou popular da cultura do próprio compositor, que contextualizam vigorosamente o discurso e informam sobre sua atribuição a um meio, tendo finalidades autobiográficas e introspectivas, como em algumas obras de Gustav Mahler, ou quase documentárias, observadas em determinadas obras de Charles Ives. Em suas composições, Villa-Lobos emprega de forma abundante a música popular brasileira, folclórica e primitivista, com a intenção de referenciar sua cultura e seu país.

Guiado pelas categorias intertextuais oferecidas por Corrado (1992), foi possível classificar de forma objetiva as hipóteses investigadas na *Sinfonia n. 8*. A tabela 1 oferece uma visão geral dos intertextos presentes nesta sinfonia. Estas ocorrências serão abordadas detalhadamente nas análises.

<i>Categorias Intertextuais</i>	<i>Descrição</i>	<i>Tipo</i>
Citação estilística	Gestos expressivos e técnicas composicionais	a) Transformação temática b) Sequência de quintas c) Gestos conclusivos d) Simetrias
	a) Autocitação	Intratextos (reaproveitamento)
Citação textual	b) Empréstimo temático	Alusões temáticas
	c) Citação com intenção referencial	Representação da música folclórica e popular brasileira
Citação de esquemas formais	Esquemas formais	I. Seccional II. Grande ternário III. Scherzo IV. Sonata monotemática

Tabela 1: Categorias intertextuais elencadas na *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

Conforme a tabela ilustra, as alusões às estruturas formais são referidas pela categoria chamada de citação de esquemas formais, nas quais Villa-Lobos dialoga, à sua

maneira, com os esquemas formais da música do passado. Determinados procedimentos composicionais empregados por Villa-Lobos são associados com a categoria denominada de citação estilística, da qual os elementos que predominam estilos precursores são oferecidos em uma nova composição. A citação textual é ramificada em três subcategorias, sendo: a autocitação, que está relacionada ao reaproveitamento, ou seja, ao diálogo do compositor consigo mesmo; ao empréstimo temático, que se refere à utilização de temas ou de fragmentos melódicos que remetem a determinada obra musical e, por fim, a citação com intenção referencial, que evoca a música folclórica e popular brasileira.

Após verificarmos os principais aspectos da intertextualidade na música e de que forma eles serão agregados neste estudo, iniciamos as análises da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, oferecendo, no capítulo seguinte, uma resenha do primeiro estudo analítico sobre o ciclo das sinfonias.

3 *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos* de John Enyart

John William Enyart realizou uma extensa e pioneira análise musical do ciclo das doze sinfonias de Heitor Villa-Lobos. Sua tese foi publicada em 1984, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em filosofia da música, na divisão de estudos de graduação da universidade de Cincinnati. *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*, segundo o autor, não deve ser considerado como um estudo exaustivo do ciclo das sinfonias, mas, sim, uma primeira análise investigativa dos procedimentos composicionais que envolvem a sua construção.

Filho de pais missionários, Enyart passou seus primeiros anos de vida na Bolívia. Aos sete anos de idade, ele iniciou seus estudos de violino. Já nos Estados Unidos, o jovem Enyart concluiu o ensino médio em Terre Haute, Indiana e cursou a Universidade Estadual de Indiana com uma bolsa de estudos completa. Entretanto, seus estudos musicais foram interrompidos para a conclusão do seu bacharelado em teologia no God's Bible College, em Cincinnati. Posteriormente, Enyart se transferiu para o Conservatório de Música da Universidade de Cincinnati, onde recebeu seus diplomas de bacharelado, mestrado e doutorado em musicologia e teoria da música, com ênfase em regência e violino. Foi membro do corpo docente da pós-graduação da Universidade de Cincinnati e regente das orquestras sinfônicas de Hamilton e Middleton. Atuou como presidente do departamento de música da God's Bible College, Hobe Sound Bible College e dirigiu os ministérios musicais nas igrejas de Morningside e Port St. Lucie. Atualmente leciona violino para estudantes da comunidade e conduz a Treasure Coast Youth Symphony desde sua fundação em 1987²⁶.

Em 22 de junho de 2020, para nossa surpresa, Dr. Enyart correspondeu às tentativas de comunicação via *e-mail*. Não foi uma tarefa fácil encontrar seu contato, mas, depois de muitas buscas, felizmente, obtivemos sucesso. Muito atencioso e gentil, respondeu prontamente aos nossos questionamentos. O autor informou que seu primeiro contato com a música de Villa-Lobos se deu por meio dos seus pais, na Bolívia e que sempre teve um apreço pela música de Villa-Lobos, especialmente pelo ciclo das *Bachianas Brasileiras*. Naquela época, ele imaginava como seriam as grandes obras para orquestra do compositor.

Enyart tinha 44 anos de idade quando completou sua tese. Segundo ele, trabalhou nela por quase dez anos, solicitando duas prorrogações para finalizá-la. Logo no início da

²⁶ Fonte: <https://www.treasurecoastyouthsymphony.com/john-enyart--phd..html>.

sua tese, seu orientador, Dr. Norman Dinerstein, faleceu aos 46 anos de idade. Como consequência deste triste episódio, sua pesquisa enfrentou grandes problemas. Diversos professores não se sentiam confortáveis em orientá-lo, devido ao conhecimento limitado sobre Villa-Lobos e sua obra. Finalmente, o conselho de pós-graduação da universidade contactou o Dr. Darrell Handel, que concordou em orientá-lo e que, de acordo com Enyart, foi um ajuste perfeito.

Enyart obteve as cópias dos manuscritos das quatro primeiras sinfonias por meio do Museu Villa-Lobos. Já as sete últimas sinfonias foram emprestadas por uma biblioteca de Paris, por intermédio da biblioteca de música da Universidade de Cincinnati. Questionamos sobre o processo de estudo das sinfonias adotado pelo autor, pois a única gravação²⁷ disponível até 1984 era apenas a da *Sinfonia n. 4* (1919), realizada pelo próprio compositor, nos anos de 1950, com a Orquestra Sinfônica da Rádio Francesa. Segundo as palavras de Enyart, “isso foi antes do *google*, não havia registros das sinfonias ao meu conhecimento. A maior parte do meu trabalho auditivo foi realizada através do piano” (PUPIA, 2020, tradução nossa).

Referente a sua visita ao Rio de Janeiro, o autor menciona que ela ocorreu em junho de 1979. Foi recebido por um amigo que conhecia bem a cidade e, imediatamente, foi ao encontro do museu Villa-Lobos, onde foi recepcionado por Arminda Villa-Lobos que, segundo ele, “ela era tão generosa e graciosa, prometendo ajudar de qualquer maneira a alcançar meu objetivo” (PUPIA, 2020, tradução nossa). Gentilmente, Dr. Enyart cedeu uma foto da sua visita ao Museu Villa-Lobos, ao lado da Arminda Villa-Lobos²⁸.

Não há dúvidas de que a tese de Enyart é uma importante referência analítica sobre o ciclo das sinfonias de Villa-Lobos. Sua pesquisa buscou averiguar alguns procedimentos composicionais adotados pelo compositor, a fim de compreender este ciclo ainda hoje pouco investigado. Apresentamos, neste capítulo, alguns aspectos da sua pesquisa, com o propósito de aprofundar as nossas investigações analíticas sobre este ciclo, em especial no que diz respeito à *Sinfonia n. 8*.

A metodologia da pesquisa de Enyart oferece uma visão sintetizada do ciclo, proporcionando um retrato geral de cada movimento. O autor oferece gráficos estruturais de cada seção, destacando a construção das frases, suas principais áreas tonais, além de apontar certos aspectos musicais que possuem origem nas tradições populares do Brasil.

²⁷ Recordando que a primeira gravação do ciclo completo das sinfonias ocorreu no final dos anos de 1990, pela Orquestra Sinfônica da Rádio de Stuttgart.

²⁸ Vide anexos.

Em seus agradecimentos, Enyart menciona sua viagem ao Rio de Janeiro e o seu encontro com Arminda Villa-Lobos, já referido anteriormente, que forneceu materiais valiosos e informações por meio do Museu Villa-Lobos, do qual ela era curadora na época. O autor é grato, expressando-se assim: “os mais profundos agradecimentos vão para essa senhora encantadora que tornou a visita tão lucrativa” (ENYART, 1984, p. vii, tradução nossa).

Em seu primeiro capítulo, o autor aborda a herança musical do Brasil, discutindo amplamente três culturas étnicas distintas, sugerindo certas influências culturais que ajudaram a moldar o estilo musical de Villa-Lobos, às quais ele recorre em alguns momentos das suas análises. A primeira etnia provém dos povos originais que, de acordo com o autor, é pequena se comparada com a influência de outras etnias, que talvez sejam mais fortes e mais facilmente reconhecidas na música brasileira. Enyart fundamenta essa observação examinando a compilação das músicas folclóricas contidas no *Guia Prático* (1932-1949)²⁹, no qual apenas duas das 137 músicas são atribuídas às fontes indígenas. Outra fonte étnica que, segundo Enyart, contribuiu de forma mais significativa para o patrimônio cultural brasileiro é a do africano escravizado. Isso pode ser facilmente entendido pelo fato que, em um período de trezentos anos, o número total de africanos no Brasil como escravos se aproximava de milhões. Mesmo na escravidão, em uma terra estrangeira, a religião e alguns costumes eram fielmente mantidos. De acordo com o autor, a herança musical africana foi dada por meio dos instrumentos de percussão e pela variedade de ritmos. Por fim, a colonização portuguesa e, conseqüentemente, a influência da música europeia, atuando diretamente na construção musical brasileira, já que os padrões culturais de Portugal foram acionados no Brasil na religião, no sistema educacional, no idioma, e nos costumes sociais.

A discussão sobre estes três tipos de etnias e a forma como se compuseram é um assunto extenso e complexo, o qual foge do escopo deste estudo. Assinalamos apenas a escassa referência da utilização da temática indígena na música villalobiana apontada por Enyart, citando apenas o *Guia Prático*. Podemos mencionar uma série de obras do compositor que aludem diretamente a temática indígena³⁰, como: *Danças Características Africanas* (1914/1915), *Amazonas* (1917), *Uirapuru* (1917), *Três Poemas Indígenas* (1926), *Choros n. 10* (1926), *Canções indígenas* (1930), *Mandú-Çárará* (1940), *Floresta*

²⁹ Trata-se de uma série de 137 canções populares, ambientadas, arranjadas ou harmonizadas por Villa-Lobos, divididas em onze álbuns.

³⁰ Fora uma série de obras que possuem conteúdo alusivo ao indígena, como a sinfonia analisada nesta tese.

do Amazonas (1958), dentre tantas outras. Porém é válido lembrar a carência de referências para a realização destes levantamentos na época.

Ainda neste capítulo, Enyart oferece um breve levantamento histórico sobre o ensino da música no Brasil e suas instituições musicais. Segundo o autor, o primeiro registro do ensino formal de música foi realizado em 1594, pelo padre jesuíta Manuel da Nobrega, no estado da Bahia. O autor também pontua atividades musicais realizadas no século XVIII em Pernambuco, São Paulo e Minas Gerais. Fora os muitos músicos importados que detinham importantes posições musicais no Brasil, Enyart destaca um nativo, o padre José Mauricio Nunes Garcia que, em suas palavras, foi um músico de habilidade incomum, influenciado por Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart e, diferente de outros compositores, nunca estudou no exterior, ampliando seus conhecimentos por meio dos livros. O autor também destaca o surgimento da Academia Brasileira de Belas Artes em 1809 e da Academia Imperial de Música, em 1857, perdurando até 1865.

De forma cronológica, Enyart apresenta brevemente três compositores brasileiros e suas realizações, sendo eles: Carlos Gomes, Brasília Itiberê da Cunha e Alexander Lévy. O autor também lista oito compositores considerados precursores da escola moderna de composição brasileira, sendo: Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Ernesto Nazareth, Frederico Nascimento, Luciano Gallet, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos. No final deste primeiro capítulo, Enyart define a música brasileira como um contraste de elementos de três culturas, integradas com sucesso em uma mistura distinta que representa o povo brasileiro como um todo (ENYART, 1984, p. 17).

Uma biografia de Heitor Villa-Lobos é oferecida no segundo capítulo da tese, contendo os seguintes tópicos: início da vida; influências musicais iniciais; as lutas de um compositor obscuro; vida em Paris; o educador musical e o reconhecimento como um grande compositor. Suas referências para a construção do texto são baseadas, em especial, no livro do musicólogo carioca Vasco Mariz, *Heitor Villa-Lobos*, de 1983. Autores como Juan A. Oregga-Salas³¹, Luiz Heitor Correa de Azevedo³², Arthur Cohn³³, Vanette

³¹ Juan Antonio Orrego-Salas, *Heitor Villa-Lobos, Man, Work, Style*. Inter-American Music Bulletin n. 52, 1966.

³² Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Villa-Lobos*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1966.

³³ Arthur Cohn, *The Collector's Twentieth Century Music in the Western Hemisphere*. Philadelphia and New York: J.B. Lippincott, 1961.

Lawler³⁴, Nicolas Slonimsky³⁵, David Ewen³⁶, Carleton Sprague Smith³⁷, David E. Vassberg³⁸, Randall Bush³⁹, assim como a segunda edição do catálogo de obras *Villa-Lobos, Sua Obra*⁴⁰ fazem parte de suas citações. O autor oferece um pequeno panorama da vida e da obra de Villa-Lobos, pontuando seus primeiros contatos com a música, seus estudos formais e informais, suas viagens pelo Brasil, suas principais influências musicais, as importantes amizades, a Semana de Arte Moderna de 1922, sua viagem a Paris em 1923, as viagens a países da Europa, seu envolvimento com a política e com a educação musical no Brasil, as viagens ao Oriente Médio, América do Sul e Estados Unidos e homenagens recebidas até o seu falecimento.

Entendemos que Enyart cumpre com o esperado neste capítulo, realizando um importante levantamento biográfico, a fim de contextualizar o leitor, especificamente aquele não instruído na vida e na obra de Villa-Lobos. É adequado mencionar que muitos estudos biográficos surgiram após o livro de Vasco Mariz, aos quais Enyart não teve acesso, inclusive alguns deles confrontando as informações relatadas por Mariz.

Os últimos dois capítulos são os mais extensos e interessantes, pois oferecem as análises do ciclo das sinfonias. Não temos a pretensão de discutir as análises oferecidas por Enyart de cada sinfonia, mas, sim, de forma geral, destacar a sua metodologia analítica, argumentando alguns pontos e trazendo em evidência a sinfonia a ser analisada neste estudo.

Datadas entre 1916 e 1920, as cinco primeiras sinfonias são analisadas por Enyart em seu terceiro capítulo. Com uma proximidade de quatro anos entre elas, o autor menciona que essas sinfonias compartilham certas características que as diferenciam como um grupo. Segundo o autor, cada uma das primeiras sinfonias revela uma abordagem filosófica semelhante, em especial na forte influência da música francesa, herdada por meio do estudo do tratado *Cours de Composition Musicale*⁴¹, de Vincent d'Indy e pela estreita aproximação de Villa-Lobos com Darius Milhaud.

³⁴ Vanette Lawler, *A Decennial Tribute to Villa-Lobos*. Music Educator's Journal, 1969.

³⁵ Nicolas Slonimsky, *Villa-Lobos*. The International Encyclopedia of Music and Musicians, 7th ed., 1956.

Nicolas Slonimsky, *Brazil*. Music of Latin America, Binghamton, New York: Vail-Ballou Press, 1946.

³⁶ David Ewen (ed.), *Composers of Today*. 2nd ed., New York: H. W. Wilson Co., 1936.

³⁷ Carleton Sprague Smith, *Heitor Villa-Lobos*. Inter-American Music Bulletin n.15, 1960.

³⁸ David E. Vassberg, *Villa-Lobos as Pedagogue: Music in the Service of the State*. Journal of Research in Music Education 23, n. 3, 1975.

³⁹ Randall Bush, *Heitor Villa-Lobos*. The American Music Teacher n. 30, 1981.

⁴⁰ *Villa-Lobos, Sua Obra*. 2ª Edição. Programa de Ação Cultural, MEC / DAC / Museu Villa-Lobos, 1972.

⁴¹ Resultado de sua atividade pedagógica na Schola Cantorum de Paris, o *Cours de Composition Musicale* ultrapassou os muros da instituição. O primeiro livro é datado de 1903. A publicação do segundo livro, primeira parte, é datada de 1909 e a segunda parte foi publicada em 1933.

É precipitado afirmar que as primeiras sinfonias sejam somente influenciadas pelo estudo do tratado de composição de d'Indy ou por uma possível influência advinda de Milhaud. Essa suposta proximidade entre os compositores é discutida por diversos autores, como Tarasti (1995), Guérios (2003), Salles (2009), Lago (2010) e Noronha (2012). De fato, Villa-Lobos e Milhaud se conheceram, pois constam relatos destes encontros pela voz dos próprios compositores. Mas essa possível proximidade entre eles é uma mera hipótese, pois não há comprovação documental que indique um contato mais efetivo entre os dois (NORONHA, 2012). Essas conjecturas são oferecidas por Salles (2009), pois, em alguns momentos do seu texto, o autor pontua uma possível influência da música de Milhaud em Villa-Lobos, relacionada especialmente com o uso da politonalidade⁴² e “talvez ela [a politonalidade] tenha vindo de algum comentário feito por Milhaud em sua passagem pelo Brasil” (SALLES, 2009, p. 170, grifo nosso). Portanto, trata-se apenas de especulações.

A afirmação de que a influência herdada da música francesa por Villa-Lobos incide apenas pelo estudo do tratado de d'Indy, aparenta um pouco genérica. Enyart, provavelmente, utiliza como fonte dessas afirmações as notas⁴³ contidas no catálogo *Villa-Lobos - Sua Obra*, de 1972. Mesmo ciente da significativa contribuição deste tratado para Villa-Lobos, como aponta Salles (2018), não é possível sustentar essa afirmação. Certamente, a música francesa esteve muito presente na formação de Villa-Lobos. Segundo Neves (2008), a fase inicial do nacionalismo brasileiro do século XX reflete a grande influência do impressionismo francês, caracterizado pela liberdade harmônica e pela renovação formal idealizada pelos compositores franceses (NEVES, 2008, p. 121). Na virada do século XX, uma parte da vida cultural no Rio de Janeiro, de acordo com Salles (2018), “era um espelho em escala reduzida de Paris: um pequeno círculo de especialistas, compositores, instrumentistas e amadores estudava e cultivava a música contemporânea feita na França” (SALLES, 2018, p. 63). As composições de Villa-Lobos datadas entre 1912 e 1918 são marcadas por essa influência e notamos o

⁴² “...técnica característica da escrita de Milhaud durante o entreguerras, não foi trazida ao Brasil por ele. Quando Milhaud veio ao Rio de Janeiro, Alberto Nepomuceno, por exemplo, já havia escrito suas *Variations*, Op. 29, para piano, peça na qual a técnica politonal foi utilizada” (NORONHA, 2012, p. 125).

⁴³ Nas observações das cinco primeiras sinfonias, presentes no catálogo de obras *Villa-Lobos, Sua Obra*, constam o seguinte comentário: “faz parte do ciclo de 5 Sinfonias escritas no estilo do compositor francês Vincent d'Indy” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 41 a 44).

diálogo do compositor brasileiro com César Franck, Richard Wagner e com o Bando de Franck⁴⁴ (SALLES, 2009, p. 20).

Salles (2020a) observa a desleitura que Villa-Lobos realizou do tratado de d'Indy, dialogando com a construção cíclica em suas obras datadas entre 1914 e 1920. Segundo o autor, o tratado de d'Indy reúne elementos que dão origem ao conceito de forma cíclica: a expansão da forma sonata clássica e a exploração das técnicas de variação e desenvolvimento, elementos estes abordados por Salles (2020a) em suas análises da *Sinfonia n. 1* (1916) de Villa-Lobos (SALLES, 2020a, p. 72).

Diferente de Salles (2020a), Crawl (2018) menciona que se convencionou relacionar as primeiras sinfonias de Villa-Lobos pela influência direta do tratado de composição do d'Indy, porém “basta uma audição de obras do compositor francês para se perceber que o que as aproxima das primeiras sinfonias de Villa são apenas alguns recursos harmônicos” (CROWL, 2018).

Essa discussão se desdobra em uma série de questões sobre a efetiva influência de Milhaud e do tratado de composição de d'Indy na criação das primeiras sinfonias de Villa-Lobos. Estas reflexões têm o propósito de questionar a designação limitada de influência replicada por Enyart, trazendo novas abordagens de recentes pesquisas.

Com descrições fornecidas por Vasco Mariz (1983), Enyart indica que cada uma destas sinfonias iniciais é composta por um programa extramusical, sendo que, as duas primeiras sinfonias, *O Imprevisto* (1916)⁴⁵ e *Ascensão* (1917)⁴⁶, aludem a um programa de uma maneira geral. Já a terceira, a quarta e a quinta descrevem musicalmente seus títulos e são agrupadas numa trilogia sequencial, sendo *A Guerra* (1919), *A Vitória* (1919)⁴⁷ e *A Paz* (1920)⁴⁸. Enyart comenta, de forma superficial, a existência do programa extramusical destas sinfonias, possivelmente pela escassez de acesso a estas informações.

A *Sinfonia n. 3* (1919) foi encomendada pelo Governo Federal, com o intuito de formar o *Tríptico de Guerra*, para celebrar o fim da primeira guerra mundial, contando

⁴⁴ Grupo de compositores franceses reunidos em torno da figura de César Franck, tendo como membros mais eminentes Alexis de Castillon, Ernest Chausson, Henri Duparc, Vincent d'Indy, Guy Ropartz e Guillaume Lekeu. O “Bando de Franck” teve uma influência considerável sobre a música francesa, mesmo após a morte de César Franck. Este grupo era a favor de “uma concepção ao mesmo tempo séria e aberta da música, não renegando nem proibindo nada” (MASSIN, 1997, p. 810).

⁴⁵ Vide: “Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n. 1 (“O imprevisto”) de Villa-Lobos” (2020a) de Paulo de Tarso Salles.

⁴⁶ Vide: “Uma narrativa musical do ‘estado da alma’ do compositor: a Sinfonia nº 2 de Villa-Lobos” (2020c) de Paulo de Tarso Salles.

⁴⁷ Vide: “Sinfonia nº 4 de Villa-Lobos: a vitória, a derrota e a volta por cima” (2020b) de Paulo de Tarso Salles.

⁴⁸ Recordando que o manuscrito da quinta sinfonia é dado como perdido.

com o roteiro literário do historiador Luís Gastão d'Escragnolle Dória⁴⁹. Estas encomendas foram solicitadas a três compositores. *A Guerra* ficou na responsabilidade de Villa-Lobos. *A Vitória* foi encomendada a João Otaviano Gonçalves⁵⁰. *A Paz*, ao compositor Francisco Braga⁵¹, que escreveu um poema sinfônico para coro e orquestra. Villa-Lobos realizou o *Tríptico de Guerra* de sua autoria, compondo a quarta e a quinta sinfonias, possivelmente pelo sucesso que sua terceira sinfonia recebeu, diferente das obras de Gonçalves e Braga.

Referente aos procedimentos composicionais adotados nas primeiras sinfonias, Enyart destaca que a unidade melódica é alcançada por meio do tratamento temático cíclico por uma melodia apresentada no início do primeiro movimento de cada sinfonia, correspondendo um pouco ao conceito francês de *idée fixe*⁵². Segundo Enyart, os principais temas cíclicos da primeira e da segunda sinfonia possuem o contorno melódico em forma de arco, sendo que a primeira possui uma extravagância brasileira intuitiva e a segunda, um tratamento sequencial do motivo. Na terceira sinfonia, o motivo é recorrente por tons vizinhos, enquanto na quarta sinfonia, o motivo demonstra um atributo de fanfarra cerimonial. Ainda, segundo o autor, as melodias destas sinfonias aparentam ser compostas instintivamente, a partir de elementos derivados da música dos portugueses, dos indígenas e de elementos afro-brasileiros. As melodias, geralmente, são longas e contínuas, tendo intervalos repetitivos e características tonais ambíguas, sendo bimodais ou não terminando no tom inicial, com propriedades rítmicas ativas, como ligados, sínkopas e ritmos cruzados. Na terceira e quarta sinfonias, o autor observa a citação do hino nacional francês e, na terceira, a citação do hino nacional brasileiro.

Segundo Enyart, o movimento harmônico predominante nestas sinfonias é a mudança de acordes com a distância de segundas ou terças entre si. O autor observa o uso de texturas, como nota pedal, acordes pedais e camadas em ostinato. Enyart acrescenta que os segundos movimentos são mais expressivos, nos quais se observa a melodia sendo realizada por um instrumento solista, acompanhada de uma orquestração mais apurada.

⁴⁹ Professor, arquivista, compositor, libretista, publicista, tradutor e escritor carioca. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

⁵⁰ Compositor, pianista, regente e professor. Foi aluno de Henrique Oswald e Francisco Braga no Instituto Nacional de Música.

⁵¹ Importante compositor, regente e professor carioca.

⁵² Um termo cunhado por Hector Berlioz para denotar uma ideia musical usada obsessivamente, sendo aplicado em 1830 na sua *Symphonie Fantastique*.

Sua metodologia de análise segue a seguinte sequência: data, estreia, dedicatória, programa (se houver) e os títulos dos movimentos. Essas informações são geralmente baseadas no catálogo de obras *Villa-Lobos, Sua Obra*. O autor expõe um texto prévio comentando alguns aspectos de influência e a forma como a sinfonia é construída, exemplificando, por meio de reduções, excertos dos manuscritos e gráficos. Na sequência, Enyart apresenta um texto descritivo de cada movimento, indicando as seções. Ele discorre sobre os temas e seu desenvolvimento, tipos de escalas, cadências, tonalidades, características, como o bimodalismo (que, segundo o autor, permeia a música brasileira), texturas, características específicas da idiomática villalobiana (como ostinatos⁵³, pedais ou acordes sustentados que, de acordo com Enyart, são características típicas das seções de desenvolvimento), seus processos técnicos recorrentes, *design* formal, áreas tonais, e pondera sobre alguns aspectos harmônicos específicos (como progressões, politonalidade, etc.). Após apresentar os quatro movimentos seguindo estes critérios, Enyart oferece uma visão geral ao final de cada sinfonia, argumentando seus principais aspectos.

Em seu último capítulo, Enyart oferece as análises das sete últimas sinfonias, pontuando o hiato de vinte e cinco anos entre o ciclo das sinfonias⁵⁴. O autor deixa em aberto os possíveis motivos que levaram Villa-Lobos a se afastar deste ciclo.

Pertinente a essa lacuna deixada entre as primeiras e as últimas sinfonias, Salles (2020c) oferece uma interessante investigação acerca da datação da *Sinfonia n. 2*, composta em 1917, estreada apenas em 1944. O autor sugere que, entre a datação original e a estreia, alterações ou revisões foram incorporadas nesta sinfonia⁵⁵, sugerindo uma possível reelaboração ou mesmo a criação desta sinfonia durante a década de 1930⁵⁶.

⁵³ Segundo Salles, esse tipo de textura emergiu no repertório de Villa-Lobos na década 1920, sendo explorado em muitas obras do seu segundo período criativo. Utilizada na forma binária de figura e fundo, a figuração melódica é superposta a um fundo textural, o ostinato. Villa-Lobos ao justapor diversos materiais, passa a trabalhar em um eixo vertical, criando múltiplas estruturas. A presença do ostinato nessa estrutura é fundamental, pois traz uma organicidade horizontal (SALLES, 2009, p. 78).

⁵⁴ As cinco primeiras sinfonias foram escritas no período de 1916 até 1919. Depois de 25 anos, Villa-Lobos retoma o ciclo compondo sete sinfonias, no período de 1944 a 1957.

⁵⁵ Este fato aconteceu com outras obras de Villa-Lobos datadas de 1917, como em “*Amazonas, Uirapuru, Quarteto de Cordas n. 4 e Sexteto Místico*”, sugerindo que aquele ano marcou especialmente sua produção, contrariando o padrão mais habitual com produções de outros anos, geralmente estreadas poucos meses ou em até dois ou três anos após a data de composição” (SALLES, 2020c, p. 28-29).

⁵⁶ Salles (2020c) apresenta oito indícios que corroboram essa hipótese, sendo: “1. A data de estreia, 1944, demasiado distante da data oficial de composição, 1917; 2. A presença de temas com caráter popular ou com alusão a elementos brasileiros, praticamente ausentes das demais sinfonias escritas até 1919; 3. A saturação do movimento sequencial dos temas em estilo de modinha (1º e 4º movimentos), desafiando a lógica e o equilíbrio que caracterizam a tradição europeia; 4. Exploração da simetria como elemento cadencial, recurso que Villa-Lobos desenvolveu mais sistematicamente após a década de 1920; 5. Uso de palíndromos e superposição de camadas texturais, que se tornaram comuns na poética villalobiana após a

Partindo das hipóteses investigadas por Salles (2020c), podemos cogitar possíveis inconsistências nas datações originais de algumas sinfonias, questionando se a lacuna de vinte e cinco anos no ciclo realmente ocorreu.

Enyart assinala uma ausência de maturidade no estilo sinfônico das últimas sinfonias de Villa-Lobos. O autor compara essas sinfonias com as sofisticadas e inovadoras obras do período que as antecedem e que, segundo o autor, representaram o período mais produtivo de Villa-Lobos, em especial pelo sucesso da sua residência em Paris, bem como a inspiração dos principais compositores europeus com quem esteve associado, como Maurice Ravel, Vincent d'Indy, Arthur Honegger, Sergei Prokofiev, Darius Milhaud, dentre outros. Enyart aponta a abundância de composições realizadas neste período, como o ciclo das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), dos *Choros* (1920-1929), e *O Descobrimento do Brasil* (1937), além da liderança de uma reforma bem sucedida na educação musical do Brasil.

Essa ausência de maturidade, afirmada por Enyart, aparenta ser equivocada. Como Crowl (2018) bem observa, a interrupção do ciclo das sinfonias se deu pelo contato de Villa-Lobos com as novas linguagens da vanguarda europeia em sua estada em Paris, retornando o ciclo das sinfonias devido ao início das relações do compositor com os Estados Unidos (CROWL, 2018). Compostas nos últimos anos de vida, entre 1944 e 1957, as últimas sinfonias são supostamente fruto da busca do compositor por uma linguagem universal, lema carregado por Villa-Lobos durante a primeira de suas muitas viagens aos Estados Unidos (RODRIGUES, 2019, p. 236). Estas questões serão abordadas de forma oportuna no capítulo quatro.

Segundo Enyart, as últimas sinfonias são semelhantes em muitos aspectos as primeiras sinfonias, por uma base filosófica um tanto diferente. Acredito que as semelhanças sugeridas por Enyart estejam relacionadas aos aspectos formais e de alguns procedimentos composicionais recorrentes na música villalobiana. Embora Villa-Lobos continue temporariamente utilizando uma fonte extramusical na sexta e na sétima sinfonias, Enyart observa que existe uma abordagem mais pessoal e inventiva. As

série de *Choros* nos anos 1920; 6. O caráter expressivo, a inserção episódica e a textura de acompanhamento de certos temas em estilo cantante, semelhante a obras dos anos 1930 como o *Quarteto de cordas n° 5* (obra claramente rapsódica) e certas passagens das *Bachianas Brasileiras*; 7. Referência a procedimentos notabilizados por Haydn, como monotematismo ou a retomada do tema principal na coda (4° movimento), alusão presente na música villalobiana no final da década de 1930; 8. Motivo e tema cíclico (c) com caráter bachiano, denotando proximidade com o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, desenvolvido entre 1930-1945” (SALLES, 2020c, p. 68-69).

melodias da sexta sinfonia são provenientes do delineamento da Serra dos Órgãos, realizado a partir de uma fotografia sobreposta em um papel milimetrado. Essa é a mesma técnica que Villa-Lobos utilizou em 1939 para escrever *New York Sky Line*. Em uma atitude igualmente inventiva, o primeiro tema do segundo movimento da sétima sinfonia, segundo Enyart, é derivado da palavra América. Na estreia desta sinfonia, de acordo com Zanon (2012), constavam pequenas descrições de caráter místico nas notas de programa. Chamada de sinfonia da *Odisseia da Paz*, os quatro movimentos foram intitulados de *Prólogo*, *Contrastes*, *Tragédia* e *Epílogo*, títulos os quais não correspondem à música e não figuram no manuscrito (ZANON, 2012).

Enyart menciona que as últimas cinco sinfonias não apresentam formas incomuns de composição, não possuindo um programa extramusical, exceto a décima sinfonia, um oratório sinfônico. O autor aponta que o estilo composicional destas sinfonias tardias tende a uma economia de meios, com pequenas melodias, escritas em um estilo mais clássico. Frequentemente, ao longo destas obras, transformações de temas iniciais se tornam o principal material melódico para seções do mesmo movimento, como na *Sinfonia n. 7* (1945), terceiro e quarto movimentos e na *Sinfonia n. 8* (1950), primeiro movimento. Ocasionalmente, ocorre a fragmentação de um tema, mas, segundo Enyart, Villa-Lobos não é tão hábil nos desenvolvimentos como os compositores europeus do século XIX.

O autor também aponta a ausência, em muitos momentos, de qualquer uso de técnicas de desenvolvimento herdadas da forma de sonata e, quando eles ocorrem, consistem em repetições do material temático, geralmente incluindo uma nova ideia ou motivo. No que se refere à harmonia, Enyart observa que as sinfonias tardias tendem a apresentar maior dissonância, mesmo que dentro de uma estrutura tonal. Coloridos harmônicos são obtidos pelo uso de poliacordes, construções pandiatônicas⁵⁷ e de sonoridades quartais.

Semelhante às sinfonias iniciais, o aspecto rítmico prevalece nas sinfonias tardias. Enquanto as primeiras sinfonias incluíam síncopas, ritmos cruzados e hemíolas, agora se observa uma complexidade motivada pela combinação de diferentes ostinatos que sustentam o material melódico.

⁵⁷ Termo cunhado por Nicolas Slonimsky, que de acordo com Kostka (2006), trata-se de “uma passagem que utiliza apenas as notas de alguma escala diatônica, mas que não depende das progressões harmônicas tradicionais e nem do tratamento da dissonância” (KOSTKA, 2006, p. 108, tradução nossa).

O autor exibe suas análises destas sete últimas sinfonias de forma análoga à metodologia utilizada nas quatro primeiras sinfonias.

3.1 Análises da *Sinfonia n. 8* por Enyart (1984)

Com a intenção de argumentar alguns aspectos observados em seu estudo, apresentamos, integralmente, as análises oferecidas por Enyart da *Sinfonia n. 8*, objeto de estudo da nossa tese, discutindo algumas considerações realizadas pelo autor. Enyart inicia pontuando uma simetria, relacionando a extensão entre o primeiro e quarto movimentos, sendo estes mais amplos e entre o segundo e o terceiro movimentos, estes possuindo proporções menores. Essa simetria não aparenta ser tão próxima, principalmente entre os movimentos centrais.

O primeiro movimento possui 191 compassos, o segundo 62 compassos, o terceiro 142 compassos, e o quarto 211 compassos. Em minutagem, o primeiro movimento possui sete minutos e seis segundos, o segundo, seis minutos e vinte e seis segundos, o terceiro, entre quatro minutos e vinte e sete segundos e o quarto movimento, entre seis minutos e dezoito segundos⁵⁸.

O autor também sugere que essa sinfonia apresenta uma abordagem composicional mais sofisticada, se comparada com as anteriores, possuindo uma economia de meios e muitos dos temas apresentados consistem em motivos abstratos e autogerados, que surgem como um caleidoscópio de transformações. Essa concepção da economia de meios, possivelmente se refere ao tratamento motivico utilizado por Villa-Lobos nesta sinfonia, em especial no primeiro movimento, no qual observamos a construção do discurso por meio da transformação temática. Segundo Enyart, o primeiro tema do primeiro movimento é intenso, entretanto alegre, definindo o caráter para todo o movimento. O autor observa a fragmentação do primeiro motivo melódico, construído em duas partes ascendentes de três notas. O segundo motivo melódico apresenta ritmos de quiálteras, sendo uma melodia de caráter tonal ambíguo que, segundo o autor, são qualidades típicas das tradições populares do Brasil. De acordo com Enyart, este segundo motivo ocorre duas vezes neste movimento. Este primeiro tema anunciado servirá de material motivico para as quatro seções do movimento. A figura 2 ilustra o excerto apontado pelo autor⁵⁹.

⁵⁸ Minutagem da gravação realizada pela Orquestra Sinfônica de São Paulo em 2015.

⁵⁹ Decidimos inserir as ilustrações oferecidas por Enyart integralmente, a fim de ilustrar seu raciocínio. O autor realiza as reduções de forma manuscrita, exemplificando suas indicações analíticas.

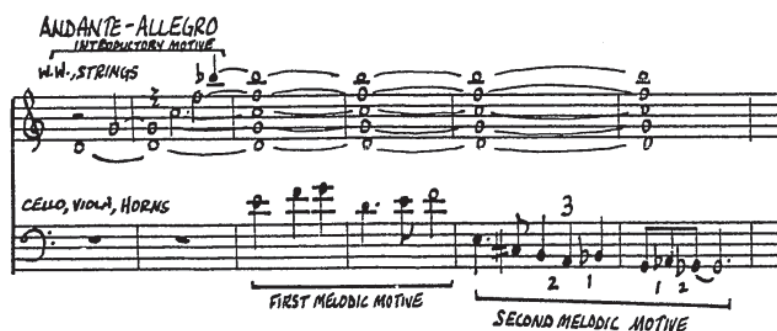


Figura 2: Exemplo 119. Seção 1, tema, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 1 a 6⁶⁰ (ENYART, 1984, p. 272).

A nosso ver, este segundo motivo melódico apontado por Enyart se refere a uma resposta ao motivo inicial, sendo o motivo inicial, a ideia básica, seguido pelo segundo motivo melódico, a ideia contrastante⁶¹. Este tipo de ideia contrastante ocorre em outros momentos deste movimento, como, por exemplo, no compasso 15, onde após a apresentação da ideia básica (motivo inicial) pelo oboé, segue a ideia contrastante, muito similar em relação à estrutura intervalar e a utilização de tercinas. Ao longo de suas análises, Enyart associa a presença de figurações de tercinas ou de síncopas nas melodias, possivelmente relacionadas com as qualidades típicas das tradições populares do Brasil ou de características afro-brasileiras. Enyart não chega a mencionar quais seriam essas qualidades ou características que remetem a estas linguagens.

Pertinente às seções deste movimento, o autor oferece uma figura contendo a quantidade de compassos presentes em cada seção, com o seu respectivo centro tonal. Duas seções contêm erros de contagem. O *Allegro*, segunda seção, possui 66 compassos ao invés de 67 compassos e o *Tempo 1º*, quarta seção, possui 47 compassos ao invés de 46 compassos⁶².

⁶⁰ Optamos por manter a legenda original das figuras oferecidas por Enyart em sua tese.

⁶¹ Terminologias utilizadas por Caplin (1998), referente a apresentação de um tema.

⁶² Os erros de contagem investigados neste estudo podem estar relacionados a edição da partitura utilizada por Enyart. Confrontada com manuscritos gentilmente cedidos pelo Museu Villa-Lobos, notamos algumas divergências.



Figura 3: Figura 29. Tema e esquema tonal, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento (ENYART, 1984, p. 273).

Na figura 3, Enyart observa a construção do movimento em formas seccionais, baseadas em diferentes andamentos e em áreas tonais distintas. O desenho tonal, segundo o autor, revela uma simetria: as seções externas estão em Dó maior e as internas em Ré maior. Em momento algum o autor explica de que forma chegou a estas conclusões relacionadas às áreas tonais, seja por relações escalares, cadenciais ou temáticas. Conforme discutiremos adiante, Villa-Lobos construiu seus processos harmônicos deste primeiro movimento baseado em sonoridades quartais, melodias sustentadas por notas pedais, ostinatos e tendências pandiatônicas. Embora seja possível observar alguns direcionamentos cadenciais (como, por exemplo, a resolução de eventuais linhas de baixo em intervalos de quarta justa ascendente), Villa-Lobos não se prendeu a um centro tonal. O compositor intencionalmente não adotou o uso de armaduras de clave, como também observamos a ausência de cadências conclusivas tradicionais (como a cadência autêntica perfeita). Como substituição a estas cadências, Villa-Lobos utilizou uma série de recursos de finalização que discutiremos no capítulo referente às análises.

Grande parte do material analítico de Enyart é voltado para os aspectos motivicos e seu desenvolvimento. O motivo inicial é apresentado na segunda seção, o *Allegro*, em forma diminuída, sendo sua forma sequencial alongada por figuras e intervalos gerados do motivo original, conforme o autor ilustra por meio dos colchetes na figura 4.



Figura 4: Exemplo 120. Seção 2, tema e acompanhamento, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 39 a 43 (ENYART, 1984, p. 274).

As figuras entre colchetes possuem uma relação de intervalo de quarta descendente, proveniente do motivo inicial e tem como sequência uma linha melódica autogerada. A construção básica da melodia possui um padrão de três notas com dois intervalos, sendo terça menor ascendente (Mi e Sol) e quarta descendente (Sol e Ré). Segundo o autor, a nova melodia sequencial mantém sua associação com as sonoridades quartais, como fez na introdução, porém, desta vez, possui um planejamento. O tema é repetido, desta forma, duas vezes, porém esse impulso melódico é observado no motivo que se reproduz por meio de transformações e não apenas na sua repetição. Os trechos a seguir, oferecidos na figura 5, ilustram as transformações desta seção.



Figura 5: Exemplo 121. Seção 2, transformações, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 88 a 90, e compassos 93 a 95 (ENYART, 1984, p. 274).

As transformações dos motivos revelam um padrão sequencial, com modificações em forma retrógrada e de aumento, referenciadas ao principal motivo melódico. O *Piu Mosso*, a terceira seção deste movimento, oferece um novo caráter rítmico. O tema surge com modificações na duração, possuindo uma nova direção melódica, conforme ilustra a figura 6.

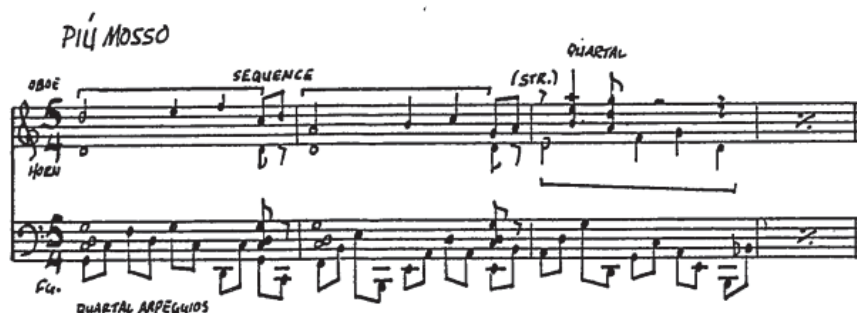


Figura 6: Exemplo 122. Seção 3, tema e acompanhamento, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 105 a 108 (ENYART, 1984, p. 274).

Nesta configuração motivica, as séries ascendentes de três notas do motivo inicial contam com a adição de uma figura de colcheia, com a finalidade de induzir uma

sequência descendente da melodia. De acordo com Enyart, o acompanhamento demonstra a importância da linha de baixo concebida em intervalos de quartas, seguindo o gesto descendente com acordes quartais que, segundo o autor, impulsionam a seção. Este tema não se repete nesta seção, mas ele é apresentado em diversas transformações, conforme ilustra a figura 7.



Figura 7: Exemplo 123. Seção 3, transformações do motivo melódico, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento (ENYART, 1984, p. 276).

O exemplo 123 de Enyart (figura 7) apresenta um erro no terceiro sistema: os compassos correspondentes a este trecho são do 129 e 130, e não 124 e 130. Segundo o autor, o material melódico é mantido com frescor por meio de uma constante renovação, empregando as técnicas de aumento e de forma retrógrada.

Por fim, a quarta e última seção retoma o *Tempo 1º*, onde o tema é alongado, sendo baseado no tema da segunda seção, conforme ilustra a figura 8. O tema é reapresentado com ajustes rítmicos no motivo que, segundo o autor, reflete na tradição de danças rítmicas afro-brasileiras. Novamente, o autor não sugere quais seriam os elementos relacionados com essa característica de dança e nem qual o tipo estilístico de dança é presente neste excerto. Enyart também não menciona suas anotações dos acordes cifrados presentes no terceiro sistema. Ao que aparenta, o autor busca uma relação triádica se sobrepondo verticalmente às notas apresentadas pelos naipes das cordas e dos trombones.

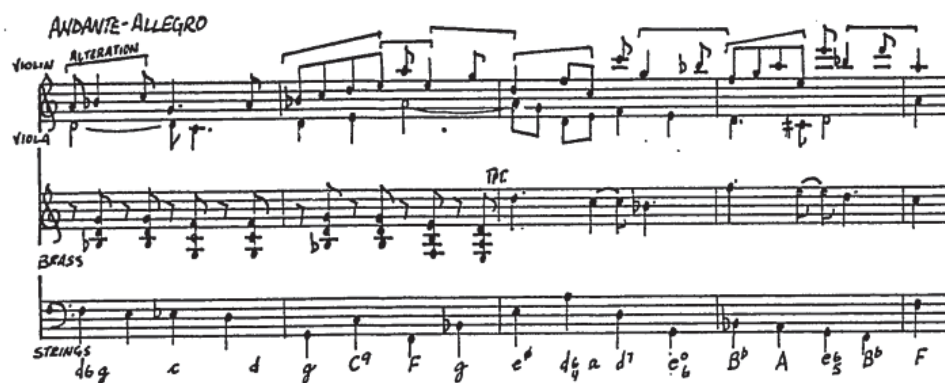


Figura 8: Exemplo 124. Seção 4, tema e acompanhamento, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 145 a 148 (ENYART, 1984, p. 277).

Este acompanhamento, segundo Enyart, também é uma reminiscência da segunda seção, sendo realizados com acordes quartais. Porém, a grande diferença está no fato de que a ênfase principal é o contraponto. Esta textura contrapontística é característica de grande parte dessa seção. O autor também observa, nesta última seção, as transformações adicionais do motivo principal, conforme ilustra a figura 9.



Figura 9: Exemplo 125. Seção 4, transformações do motivo melódico, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento (ENYART, 1984, p. 277).

Enyart menciona que este movimento possui uma abordagem mais tradicional de composição do que em qualquer uma das sinfonias anteriores. A melodia é construída sequencialmente, aparentando não ser inspirada em um tema folclórico. No entanto, segundo o autor, há ritmos nas transformações que parecem ser derivados da música folclórica brasileira. O processo de composição demonstra uma consciência no planejamento, em especial na economia de meios e na construção motívica.

Não fica muito clara a origem deste tema e de suas transformações, por Enyart. O autor menciona, em certos momentos, que a sua descendência é abstrata e, posteriormente, que esse tema e suas modificações podem ser derivados da música

folclórica brasileira. Verificaremos, futuramente, duas hipóteses de intertexto desse tema apresentado por Villa-Lobos.

No que se refere à harmonia, o autor indica que, embora ocorram dissonâncias em cada seção, o movimento reflete uma consonância geral. As harmonizações do tema se concentram em técnicas contrapontísticas e nas sonoridades quartais. Estas construções quartais ocorrem, na maior parte do tempo, em todas as seções, exceto na segunda seção em que, de acordo com Enyart, Villa-Lobos utiliza um material triádico, como ilustrado na figura 10.



Figura 10: Exemplo 126. Seção 2, excerto harmônico, sequência, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 61 a 64 (ENYART, 1984, p. 279).

Essa linha do baixo constitui, segundo o autor, algumas progressões harmônicas funcionais, não expondo qual seria o caminho harmônico traçado neste excerto. Infelizmente, Enyart não discute suas cifragens, que estão presentes nos exemplos 124 e 126 (figuras 8 e 10). Neste excerto da figura 10, podemos observar um modelo e sequência da melodia e uma hipotética sequência de quintas (movimento realizado pela viola: Ré, Sol, Dó e Fá).

Por fim, Enyart oferece um gráfico da estrutura formal deste movimento, exibindo as grandes seções, seções internas, regiões tonais e números de compassos. Conforme mencionado anteriormente, a quantidade de compassos do gráfico não coincide com a partitura manuscrita de Villa-Lobos. O *Allegro* possui 66 compassos e o *Tempo 1º*, última seção, possui 47 compassos. A numeração dos compassos no gráfico está correta. O autor considera os primeiros dezoito compassos como uma grande introdução. Acreditamos que a introdução ocorra apenas nos dois primeiros compassos, pois o tema é logo apresentado no terceiro compasso, sendo retomado e transposto por toda essa seção.

A primeira seção é dividida em mais duas partes (seção *a* e *b*) e, ao que tudo indica, Enyart as divide referenciando os números de ensaio presentes na partitura, sendo o

número dois de ensaio a parte *a* e o número três de ensaio, a parte *b*. A segunda seção, o *Allegro*, é dividida em duas partes. A parte *a* tem início no número quatro de ensaio, com sua conclusão no número seis de ensaio. Já a parte *b* segue até o número doze de ensaio, iniciando assim a terceira seção, o *Piu Mosso*. Também separada em duas partes, essa seção não faz referência ao uso dos números de ensaios, mas sim da transição de caráter, entre os compassos 127 e 128. A quarta e última seção tem início no *A Tempo 1º* e, ao que aparenta, o autor divide a parte *a* como sendo o retorno do conteúdo motivico e a parte *b*, a seção de fechamento do movimento.

Em momento algum, o autor explica o porquê da divisão das seções neste formato. Podemos realizar a divisão das grandes seções em mais partes, tendo como referência, por exemplo, o conteúdo temático e suas transformações.

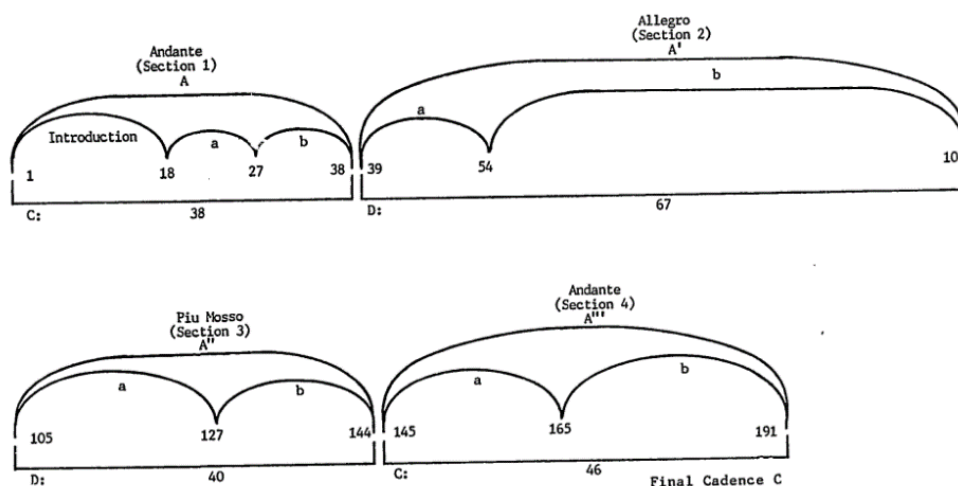


Figura 11: Gráfico 25. *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, *Andante-Allegro* (ENYART, 1984, p. 280).

O segundo movimento, o *Lento (Assai)*, apresenta uma introdução de dois compassos. De acordo com Enyart, essa introdução é suportada por uma nota pedal em Dó#, culminando diretamente na principal área tonal do tema, em Ré maior. O tema é longo e sinuoso, contrastando com o tema autogerador do primeiro movimento. O contorno melódico possui grandes saltos que, segundo o autor, remete aos procedimentos temáticos da sexta sinfonia. Este tipo de contorno melódico, iniciado por intervalo de sexta ascendente à qual Enyart se refere, é frequentemente utilizado por Villa-Lobos em diversas obras, especialmente aquelas de caráter lento e expressivo, tendo como característica a execução da melodia pelo violoncelo, viola ou corne inglês. A figura 12 ilustra a exposição deste primeiro tema.



Figura 12: Exemplo 127. Primeiro tema, *Sinfonia n. 8*, segundo movimento, compassos 3 a 7 (ENYART, 1984, p. 281).

Enyart observa que, além da melodia lírica da viola, a textura fornece um movimento rítmico em direção ao clímax da frase, utilizando sonoridades triádicas e quartais, inseridas estrategicamente nas notas longas da melodia. O tema é repetido no compasso 11, porém, desta vez, uma quarta acima, de forma parcial. O autor também observa que o procedimento de diminuição da melodia de resposta é algo típico do estilo do compositor, porém não menciona a recorrência em outras obras. O primeiro tema retorna na terceira seção deste movimento, refletindo o mesmo caráter que na primeira seção.

De mesma qualidade expressiva, o segundo tema é exposto no *Piu Mosso*, contrastando em andamento e no contorno melódico. Baseia-se em tercinas de forma descendente, por grau conjunto e salto, padrão este repetido de forma sequencial, incluindo algumas alterações intervalares, conforme a figura 13 aponta.



Figura 13: Exemplo 128. Segundo tema, *Sinfonia n. 8*, segundo movimento, compassos 19 a 20 (ENYART, 1984, p. 282).

De acordo com Enyart, a melodia também está presente no acompanhamento descendente, realizada pelo segundo clarinete, sendo transposta meio tom acima, sem a elaboração em tercinas. Essa simultaneidade nas cabeças de tempo produz um efeito temporário de *clusters*, resolvido a cada nota descendente das tercinas.

O autor aponta a presença de um novo componente neste segundo tema, que age de forma intermediária para o retorno do primeiro tema. Segundo ele, este componente é uma melodia bastante movimentada, construída em intervalos de segundas e terças e se move dentro do âmbito de uma sexta, conforme a figura 14 apresenta.



Figura 14: Exemplo 129. Segundo tema, segundo componente, *Sinfonia n. 8*, segundo movimento, compassos 23 a 26 (ENYART, 1984, p. 283).

Ainda referente a este excerto, o autor aponta que a célula unificadora, construída por intervalos de segundas e terças, pode ter sua origem nos intervalos harmônicos do segundo tema. Enyart sugere que a tonalidade ambígua desta melodia e a presença de tercinas denotam certas influências folclóricas do Brasil.

A forma do *Lento (Assai)* é ternária e, segundo o autor, possui um equilíbrio entre as seções A e B. Excluindo os dois compassos da introdução, há 16 compassos na parte A e 16 compassos na parte B. O retorno da seção A é um pouco mais longo e, segundo Enyart, se deve à presença de uma coda em duas partes. O equilíbrio é alcançado com a reutilização do movimento de pedal, presente na introdução, de Dó# para Ré, porém transposto de Lá para Si \flat , ocorrente na coda II.

Em ambos os casos, as notas iniciais do pedal representam o sétimo grau (sensível) do acorde de dominante, a ser resolvido na próxima nota. Enyart menciona que a coda I prepara a coda II por meio da nota pedal Fá, estabelecendo um claro movimento de dominante para a tônica de Si \flat . O autor oferece um diagrama contendo este contorno tonal do movimento, conforme exhibe a figura 15.

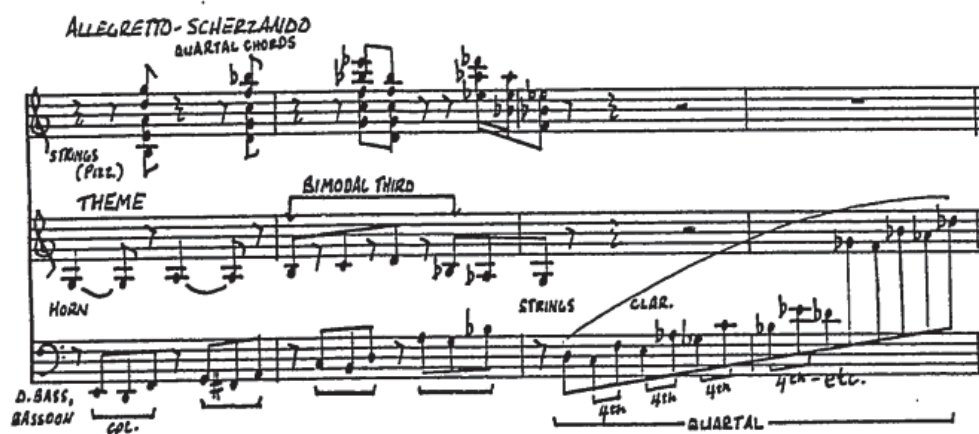


Figura 17: Exemplo 130. Primeiro tema e acompanhamento, *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento, compassos 1 a 4 (ENYART, 1984, p. 286).

Enyart relaciona essa melodia com a música folclórica brasileira, sendo acompanhada por acordes quartais e, posteriormente, por um arpejo quartal, servindo como elo para a reapresentação do tema. Novamente, o autor não discute a associação deste tipo de melodia com a música folclórica brasileira. Podemos presumir, pela recorrência das afirmações do autor, que as construções melódicas por ele chamadas de bimodais estão diretamente relacionadas à música brasileira. Nesse excerto, podemos presumir que Enyart considera o movimento ascendente da melodia sendo a escala de Sol maior e o movimento descendente da melodia sendo a escala de Sol frígio. Este mesmo excerto também pode ser associado ao modo maior e menor natural (eólio) da escala de Dó.

O acompanhamento do tema é realizado por uma linha de contraponto que, segundo o autor, pode ser observado nas transições e no desenvolvimento, ocorrendo em forma de transformações, retrógrada, aumentada e com mudança de intervalos. Posteriormente, a apresentação do tema, uma seção dissonante se inicia e se encerra abruptamente, sugerindo o esquecimento dos elementos rítmicos e melódicos apresentados anteriormente. Por este motivo, Enyart menciona que o tema mantém seu caráter jovial durante todo o movimento.

De acordo com o autor, o segundo tema, ilustrado na figura 18, contrasta com o primeiro, constituindo-se em uma melodia longa e lírica, não reaparecendo no decorrer do movimento.



Figura 18: Exemplo 131. Segundo tema e contraponto, *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento, compassos 33 a 37 (ENYART, 1984, p. 287).

Enyart sugere que o acompanhamento deste segundo tema é uma transformação das figurações do contraponto que aparecem com o primeiro tema, com mudanças intervalares, retrógradas e de aumento. Já o terceiro tema deste movimento, revela, segundo o autor, a própria essência do caráter brasileiro em sua dramática linha melódica *cantabile espressivo*. Iniciado na região grave, o tema realiza um salto ascendente de oitava, descendo por graus conjuntos até o fim da frase, conforme ilustrado na figura 19.



Figura 19: Exemplo 132. Terceiro tema, *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento, compassos 57 a 61 (ENYART, 1984, p. 288).

Enyart menciona que os acordes quartais dos violinos e violas, associados à linha do contrabaixo, criam uma atmosfera propulsora para o tema. Após uma seção de desenvolvimento, o terceiro tema retorna nas cordas uma oitava acima, distribuídas verticalmente em quartas, caminhando melodicamente de forma paralela e que, segundo o autor, o trecho retrata o exuberante espírito brasileiro. Enyart não argumenta quais seriam as possíveis características brasileiras presentes neste tema. Adiante, discutiremos a possível influência de melodias indígenas na construção deste tema.

Uma nova melodia é apresentada antes da seção final deste movimento, sendo baseada em intervalos repetidos de terça menor, conforme ilustra a figura 20.



Figura 20: Exemplo 133. Nova melodia, *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento, compassos 112 a 116 (ENYART, 1984, p. 289).

Enyart argumenta que essa melodia, que não reaparece no restante deste movimento, advém do folclore indígena, tendo como justificativa a utilização dos intervalos repetidos de terças.

Pertinente à forma, o autor considera o *Allegretto Scherzando* um rondó, por seu caráter tradicional e de equilíbrio. No entanto, na última seção do A, o tema não é reapresentado na tonalidade original, sendo transposto uma terça maior acima. Segundo Enyart, a simetria do rondó ocorre devido à conclusão do movimento por meio do direcionamento cadencial realizado na tonalidade original.

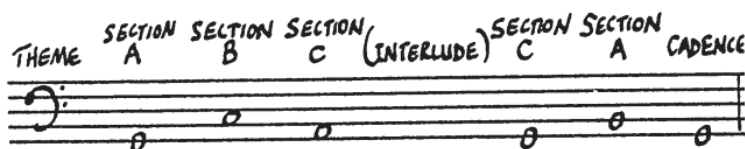


Figura 21: Figura 31. Tema e esquema tonal, *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento (ENYART, 1984, p. 289).

Enyart divide as relações tonais deste movimento em duas partes, conectadas por um breve interlúdio de doze compassos, construído com o material do acompanhamento do primeiro tema. A primeira parte, seções A, B e C, apresenta o esquema: tônica, subdominante e supertônica. A segunda parte, após o interlúdio (seções C, A e cadência), apresenta o esquema: tônica, medianta e tônica. Conforme já mencionado pelo autor, a seção A retorna na medianta, porém, a conclusão do movimento ocorre na tônica. A cadência final do movimento é apresentada um semitom acima, em um fechamento que o autor sugere do derivado do frígio. Enyart não justifica sua suposição ao fechamento frígio deste movimento. Ao que parece, o autor não relaciona essa finalização com a

cadência frígia, mas, sim, com a resolução cromática da nota Lá \flat para a nota Sol, sugerindo a presença da escala de Sol frígio. Novamente, Enyart não argumenta sobre suas afirmações a respeito das regiões tonais e, ao que tudo indica, o autor associa as notas de partida da melodia de cada seção como uma provável região tonal.

Da mesma forma, o autor menciona que este movimento é semelhante na atitude harmônica dos movimentos anteriores desta sinfonia. Enyart observa a presença do contraponto e do uso de sonoridades quartais. Segundo o autor, os ostinatos ocorrem com menos frequência e, quando ocorrem, não são tão extensos quanto nos dois primeiros movimentos, coincidindo muitas vezes com a presença da melodia popular brasileira.

No gráfico 27 de Enyart (figura 22), assinalo um pequeno erro de contagem na seção A², possuindo um total de 22 compassos, e não de 21 compassos.

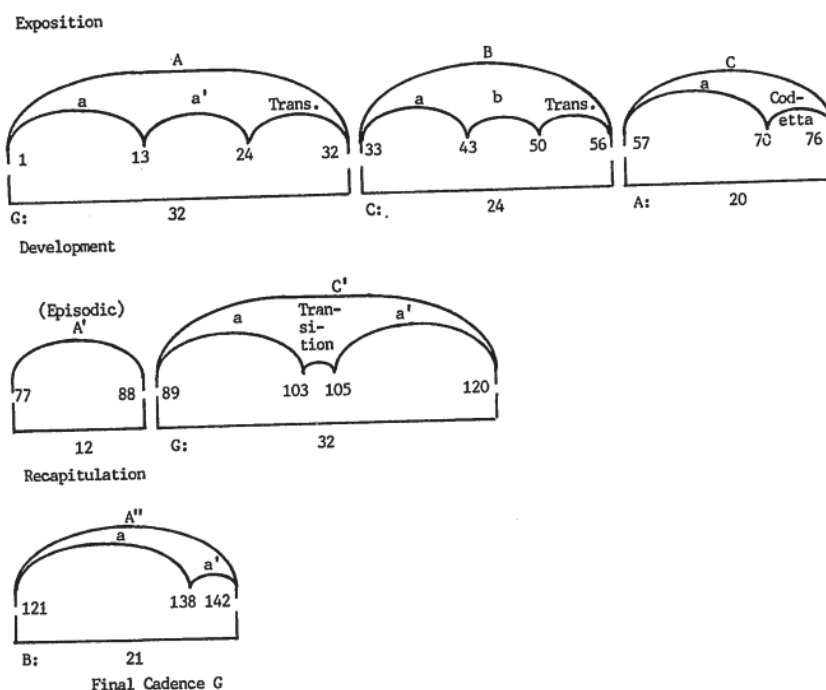


Figura 22: Gráfico 27. *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento, *Allegretto Scherzando* (ENYART, 1984, p. 291).

Por fim, o quarto movimento, o *Allegro (Justo)*, que, segundo o autor, compara-se ao terceiro movimento em relação ao andamento, mas, devido à orquestração ampla, possui maior peso e força. O tema principal é construído por um padrão escalar simples, dentro da extensão de uma quinta. Após o movimento ascendente, um padrão rítmico sincopado é apresentado de forma descendente. Depois de dois falsos inícios, presentes

nos seis primeiros compassos, o tema é apresentado no compasso 7, conforme ilustra a figura 23.

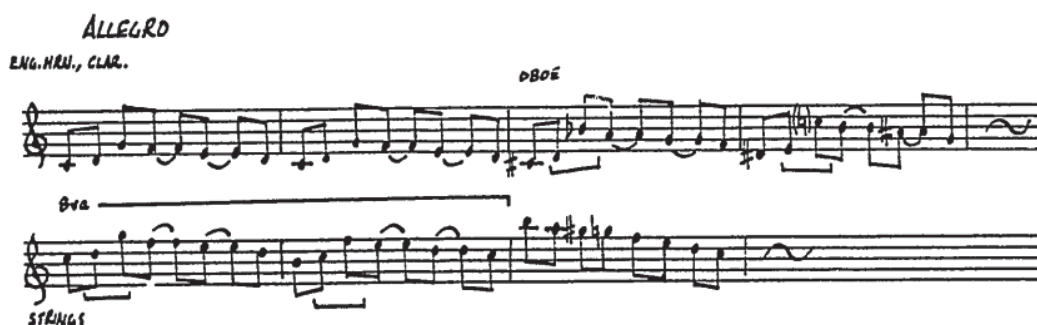


Figura 23: Exemplo 134. Primeiro tema, *Sinfonia n. 8*, quarto movimento, compassos 7 a 10, e compassos 19 a 21 (ENYART, 1984, p. 292).

De acordo com Enyart, por seu aspecto autogerador, este tema se compara ao tema do primeiro movimento. O alongamento do tema é realizado de forma sequencial, por uma expansão intervalar nos saltos ascendentes entre o primeiro e segundo tempo de cada compasso, sendo intervalos de quartas justas nos compassos 7 e 8 e intervalos de sextas menores nos compassos 9 e 10. Logo que o ápice da frase é atingido, o intervalo de quartas justas (compassos 19 e 20) retorna para o fechamento do tema, iniciando a transição.

Enyart assinala que os intervalos presentes no motivo inicial do tema (segunda maior e quarta justa), aparecem como o motivo principal do scherzo da sexta sinfonia de Villa-Lobos. O autor aponta a presença de ligaduras e síncopas, novamente relacionadas com a influência da música folclórica brasileira. O tema mantém seu caráter ao longo das repetições e demonstra a sua força na recapitulação.

O segundo tema é composto por três seções. Enyart comenta que a primeira seção contrasta com o primeiro tema, bastante lírico, apresentando um intervalo repetido e que se move por salto ascendente antes de sua descida de forma brusca. Posteriormente a este movimento descendente, o tema assume uma qualidade cantável em sequências descendentes, conforme ilustra a figura 24.

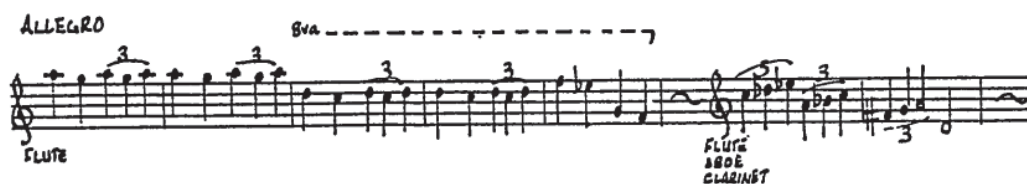


Figura 24: Exemplo 135. Segundo tema, *Sinfonia n. 8*, quarto movimento, compassos 37 a 41 e compassos 43 a 44 (ENYART, 1984, p. 293).

Mais uma vez, o autor entende a figuração de tercinas, presente neste tema, como um reflexo de estilos, normalmente encontrados em muitas músicas nativas do Brasil. A segunda seção do segundo tema apresenta um contraste com a primeira parte, oferecendo um movimento rítmico mais ativo em uma linha melódica descendente. Os motivos rítmicos e melódicos das duas seções se combinam na continuação do tema. A figura 25 elucida este excerto.



Figura 25: Exemplo 136. Segundo tema, (segunda seção), *Sinfonia n. 8*, quarto movimento, compassos 50 a 52 e compassos 59 a 61 (ENYART, 1984, p. 294).

A terceira seção do segundo tema, segundo Enyart, apresenta uma combinação adicional das seções anteriores em uma melodia lírica descendente em tercinas, ilustrado na figura 26.



Figura 26: Exemplo 137. Segundo tema, (terceira seção), *Sinfonia n. 8*, quarto movimento, compassos 67 a 71 (ENYART, 1984, p. 294).

O autor comenta que todas as três seções deste segundo tema possuem influência da música folclórica e da afro-brasileira, justificando isto pela recorrência de tercinas. Enyart observa que este tema descendente se repete com contrastes rítmicos e harmônicos

ao longo do desenvolvimento. Fragmentos de cada seção recebem o tratamento de desenvolvimento, mas não retornam na recapitulação.

De acordo com Enyart, a forma deste movimento segue o design e o equilíbrio da forma sonata, sendo construído na tonalidade de Dó maior, conforme ilustra a figura 27.

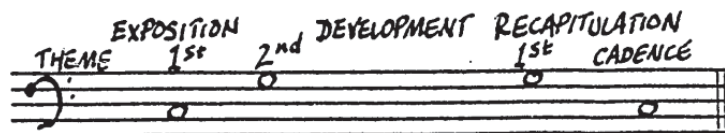


Figura 27: Figura 32. Tema e esquema tonal, *Sinfonia n. 8*, quarto movimento (ENYART, 1984, p. 295).

O autor aponta a existência da relação tradicional de tônica e dominante entre as tonalidades dos temas contrastantes da exposição, enquanto que, na recapitulação, essa relação reverte de dominante para tônica. Infelizmente, o autor não aponta onde essas regiões tonais são consolidadas e de que forma.

Enyart menciona que este último movimento retrata a mesma consistência do estilo clássico tradicional, observado nos movimentos anteriores. Junto com a aparente economia de meios, uma melodia é apresentada primeiro em fragmentos e, depois, por meio de um processo generativo. Ainda, segundo o autor, apesar das qualidades abstratas das linhas melódicas, existem aspectos da música folclórica brasileira que aparecem como consequência natural. A figura 28 apresenta o esquema formal deste quarto movimento.

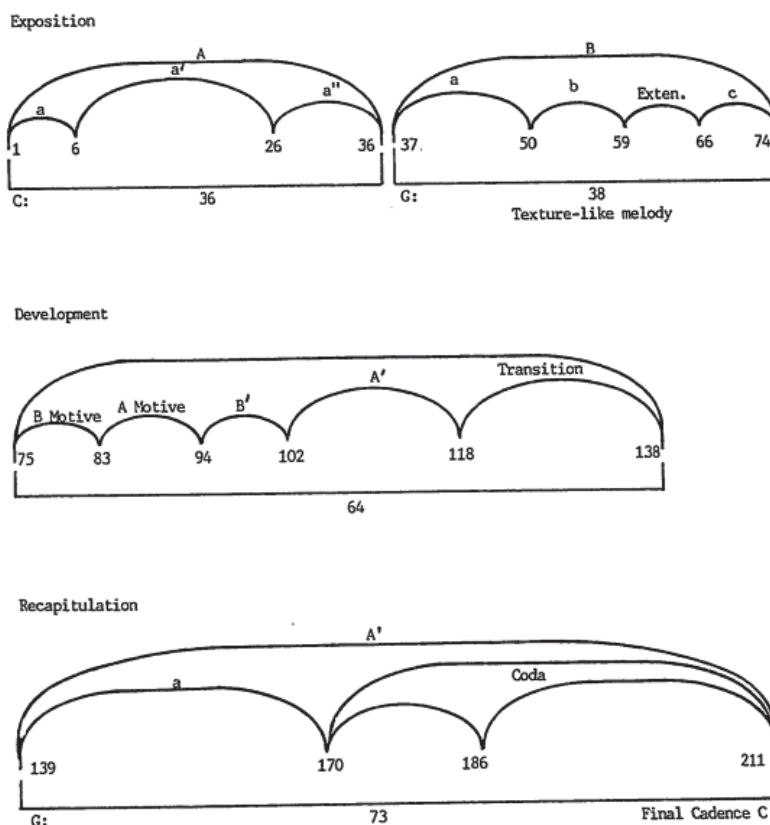


Figura 28: Gráfico 28. *Sinfonia n. 8*, quarto movimento, *Allegro (Justo)* (ENYART, 1984, p. 296).

De forma conclusiva, Enyart apresenta uma visão geral da *Sinfonia n. 8*, comentando a existência de uma unidade nos aspectos estilísticos desta sinfonia, que a modela e diferencia das sinfonias anteriores. Segundo o autor, os desenhos formais de cada movimento da oitava sinfonia diferem entre a forma seccional (primeiro movimento), ternária (segundo movimento), rondó (terceiro movimento) e sonata (quarto movimento). Estas estruturas também são recorrentes nas sete primeiras sinfonias. Enyart observa uma simetria entre os esquemas tonais do primeiro e do quarto movimento, cada um retornando ao tom inicial. O diagrama oferecido por Enyart ilustra sua observação.

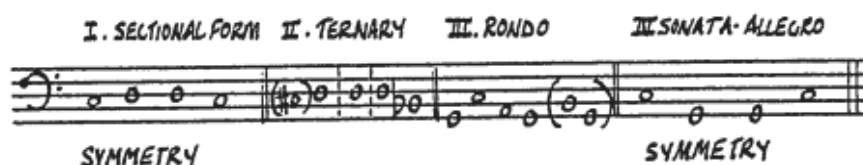


Figura 29: Figura 33. Esquema tonal dos movimentos, *Sinfonia n. 8* (ENYART, 1984, p. 297).

O segundo movimento, embora unificado em três partes, é abordado e concluído pelo mesmo material, mas em tons contrastantes. O terceiro movimento revela um

esquema tonal clássico. Porém a seção final, iniciada com um tom diferente, retorna para o tom inicial por meio de um movimento cadencial. Segundo o autor, estes aspectos simétricos se comparam com as sinfonias precursoras de Villa-Lobos.

De instrumentação tradicional, Enyart aponta que essa sinfonia possui a inserção de quatro instrumentos adicionais, sendo: pratos, tam-tam, xilofone e piano. O autor observa uma abordagem clássica no manuseio dos instrumentos da orquestra, em que se sobressai a textura de melodia e acompanhamento. Nessa sinfonia, Villa-Lobos omite os instrumentos exóticos (que apareceram na sexta e sétima sinfonia), evidenciando uma atitude clássica na instrumentação. Enyart observa algumas recorrências sonoras utilizadas pelo compositor, como o uso dos instrumentos da família dos metais totalmente abertos (sem surdinas) e a preferência pelas cores instrumentais mais escuras nos pontos estruturais do movimento.

Enyart oferece um exemplo de orquestração desta oitava sinfonia. Segundo ele, a obra é pouco orquestrada. O autor ilustra sua observação na seção de recapitulação do *Allegretto Scherzando*. O primeiro fragmento da melodia inicia no corne inglês, posteriormente concluído na trompa abafada. A linha horizontal da melodia também é dobrada pelo xilofone, celesta e harpa. O contraponto é compartilhado pelo contrafagote, fagote e piano. À medida que a melodia termina, o compositor insere uma nova cor instrumental, na qual a viola executa a conexão por meio de um tipo de arpejo quartal. Enyart ilustra essa passagem exibindo um excerto da cópia do manuscrito⁶³ de Villa-Lobos na figura 30.

⁶³ Este manuscrito oferecido por Enyart difere dos manuscritos cedidos pelo Museu Villa-Lobos para esta pesquisa. Como mencionado, isso pode explicar alguns erros de contagem de compassos aqui observados.

The image shows a handwritten musical score for the first four measures of the third movement of Symphony No. 8. The score is written on multiple staves for various instruments including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Percussion, Xylophone, Celesta, Harp, Piano, and Double Bass. The tempo is marked 'A TEMPO 12' and the mood is 'affect...'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Figura 30: Exemplo 138. *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento, compassos 1 a 4, *Allegretto Scherzando*, melodia fragmentada, clareza da linha (ENYART, 1984, p. 299).

Conforme exposto, as análises realizadas por Enyart oferecem uma visão geral das sinfonias, em especial nos aspectos que dizem respeito aos procedimentos temáticos e estruturais. Questões referentes aos procedimentos harmônicos, orquestração, texturas, influências exercidas por outros compositores ou pela música folclórica e popular brasileira, não são profundamente argumentados. Em breves momentos, Enyart relaciona alguns aspectos da *Sinfonia n. 8* com suas predecessoras, porém não os relaciona com outras obras precursoras do compositor ou de outros compositores.

No que se refere ao aspecto estrutural, o autor sugere algumas relações com as formas musicais tradicionais, como a forma seccional, ternária, rondó e sonata. Entretanto, observamos uma reinterpretação por Villa-Lobos, através da sua linguagem harmônica característica, da relação tonal entre tônica e dominante e, segundo Salles (2017a), esse ajuste da forma clássica ao novo material harmônico parece ter sido sugerido a Villa-Lobos por meio do estudo de obras de Debussy e Stravinsky (dentre outros compositores modernos), “que teriam despertado sua curiosidade no sentido de experimentar novas combinações sonoras, presentes embrionariamente em sua música, antes mesmo de 1914” (SALLES, 2017a, p. 419).

As análises realizadas por Enyart serviram de referência e foram de grande valia para este estudo. Algumas das suas observações serão retomadas e discutidas oportunamente em nossas análises da *Sinfonia n. 8*.

4 *Sinfonia n. 8* (1950)

Como já referido anteriormente, as últimas sinfonias de Heitor Villa-Lobos aludem, possivelmente, às estreitas relações do compositor com os Estados Unidos e à busca por uma linguagem musical universal. Podemos pontuar alguns fatores que nos levam a compreender o porquê da associação destas últimas sinfonias com essas conjecturas.

Durante a Segunda Guerra Mundial, as inquietações com a doutrinação da América Latina pela Alemanha nazista levaram à adoção da chamada Política da Boa Vizinhança pelos Estados Unidos. Missões culturais americanas visitaram a América Latina buscando novos talentos. Neste mesmo período, as orquestras estadunidenses estavam em um momento de maturidade artística e administrativa, passando a encomendar novas obras, preferencialmente de compositores latino-americanos, sendo um momento bastante benéfico para se estabelecer uma carreira nos Estados Unidos (ZANON, 2017).

A Política da Boa Vizinhança⁶⁴ foi popularizada pelo governo de Franklin Roosevelt e pela imprensa dos Estados Unidos a partir de 1933. Essa política consistia na diplomacia com os países latino-americanos, “baseada nas ideias de cooperação e intercâmbio técnico, econômico e cultural [...]” (RODRIGUES, 2019, p. 95). A proximidade entre o Brasil e os Estados Unidos já ocorria desde a virada do século, porém ganhou força na década de 1930 e essa relação se estreitou às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Músicos e estudiosos dos dois países eram de extrema importância na aproximação política e cultural. Muitos músicos brasileiros foram inseridos neste contexto da Política da Boa Vizinhança, como Guiomar Novaes, Arnaldo Estrella, Bidu Sayão, Olga Prager Coelho, Camargo Guarnieri, Walter Burle Marx, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, entre outros. Este intercâmbio também trouxe músicos e estudiosos americanos ao Brasil, como o compositor Aaron Copland, e o regente britânico radicado nos Estados Unidos Leopold Stokowski (RODRIGUES, 2019, p. 97).

O regime da Era Vargas aderiu gradualmente aos desígnios da liderança continental dos Estados Unidos e fez de Villa-Lobos um personagem importante e entusiasta da Política da Boa Vizinhança, vislumbrando um mercado promissor para suas obras. A estratégia mais importante de propaganda cultural do Brasil foi a Feira Mundial de Nova Iorque, ocorrida entre abril de 1939 e o início de 1940.

⁶⁴ Em *Representing the good neighbor: music, difference, and the Pan American dream* de 2013, Carol Hess oferece uma rica e profunda discussão sobre a Política da Boa Vizinhança.

A ida de Villa-Lobos aos Estados Unidos se concretizou apenas no final de 1944⁶⁵. Segundo Hess (2013), o universalismo⁶⁶ foi o lema do compositor durante sua primeira viagem (HESS, 2013, p. 131). A universalização da arte implicava na aceitação do folclore brasileiro como uma pedra preciosa a ser lapidada, um “material a ser utilizado pelo compositor para a produção de uma obra original, profundamente vinculada à cultura de seu país e, ao mesmo tempo, capaz de ser compreendida por ouvintes de outras nações” (RODRIGUES, 2019, p. 114). Observamos essas inquietações do compositor com a constituição de uma arte universal em um excerto retirado do manuscrito a *Apologia à Arte*, de 1930.

“Devemos fazer uma arte bem brasileira que seja somente compreendida pelos brasileiros que vivem eternamente no seu país, como prova intransigente de nacionalismo, ou devemos criar uma arte original, calcada nos elementos materiais, físicos, psíquicos ou fisiológicos existentes no nosso litoral, para ser universalizada, ou melhor, para ser compreendida e apreciada pelo estrangeiro?” (RODRIGUES, 2019, p. 114).

Segundo Rodrigues (2019), os problemas fundamentais da arte brasileira para Villa-Lobos envolvem o apego ao particularismo da música brasileira e à aplicação das “regras e leis” da criação musical europeia. No primeiro caso, apenas o público local compreenderia as referências contidas na música. Já no segundo (endossado por Villa-Lobos), a linguagem musical “ganharia *status* universal, na medida em que, ao se adaptar às tais regras e leis, poderia ser compreendida supostamente por todos os povos” (RODRIGUES, 2019, p. 114).

Como Zanon (2012) bem argumenta, estabelecer uma voz distintamente brasileira é uma parte da concepção estética de Villa-Lobos e o compositor estava consciente da

⁶⁵ Timidamente, a música de Villa-Lobos apareceu em solo norte-americano em meados da década de 1920, por meio do pianista Artur Rubinstein. Em 1928, a Orquestra da Filadélfia executou em New York as *Danças Características Africanas*, com a regência de Leopold Stokowski (IVO DA SILVA, 2008, p. 24-25).

⁶⁶ Uma interessante reflexão sobre o universalismo na música é oferecida por Arthur Farwell no *The International Cyclopedia of Music and Musicians* de 1985. O autor elenca cinco tipos de referências que definem as verdadeiras músicas universalistas. Segundo Farwell (1985), essas composições podem conter: 1. A música de pessoas que não têm nacionalidade específica, ou seja, culturas primitivas; 2. A música de camponeses de países com uma identidade cultural estabelecida; 3. A música composta por meio de citações de canções folclóricas; 4. A música composta não baseada em citações, mas sutilmente evocativa de um determinado povo; 5. A música de compositores que transfiguram e embelezam a alma nacional, em seu aspecto mais exaltado. Esta última categoria, segundo o autor, inclui compositores como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven, compositores dos quais absorveram a essência da sua canção nacional (FARWELL, 1985, p. 1488-1489). Refletindo sobre estas cinco características universalistas oferecidas por Farwell (1985), observamos pontos em comum entre a concepção de universalidade e o conceito de intertextualidade, onde os compositores se apropriam de elementos da música do passado de caráter nacional ou folclórico, transfigurando em novas obras musicais.

carga histórica que o contexto sinfônico oferecia (ZANON, 2012). De acordo com Guérios (2009), Villa-Lobos passou a compor, predominantemente, segundo as formas tradicionais, produzindo quartetos de cordas, concertos para piano e orquestra e sinfonias, após sua primeira visita aos Estados Unidos (GUÉRIOS, 2009, p. 232). Peppercorn (1979) investiga que o surgimento dessa nova característica da música villalobiana se deve às concessões de Villa-Lobos ao público e/ou às conservadoras orquestras americanas (PEPPERCORN, 1979, p. 288).

Este momento criativo do compositor é definido por diversos autores como seu quarto período criativo. Na tabela 2⁶⁷, Deunizio (2016) oferece um comparativo das datações das quatro fases criativas de Villa-Lobos, tendo como base as considerações realizadas por Béhague, Peppercorn, Salles e Tacuchian.

Autores	1ª fase	2ª fase	3ª fase	4ª fase
Gérald Béhague	Até 1922	Anos 1920	Anos 1930 -1959	-----
Lisa Peppercorn	1900 - 1915	1915 - 1930	1930 - 1945	1945 - 1959
Paulo de Tarso Salles	1900 - 1917	1918 - 1929	1930 - 1948	1948 - 1959
Ricardo Tacuchian	Até 1919	Anos 1920	1930 - 1945	1946 - 1959

Tabela 2: Quadro comparativo das divisões das fases criativas de Villa-Lobos por Béhague, Peppercorn, Salles e Tacuchian (DEUNÍZIO, 2016, p. 44)

Podemos observar que, no período da década de 1950 (data da oitava sinfonia), a quarta fase criativa é de consenso entre os autores. Também é de consenso que esse período é marcado pelo retorno aos gêneros musicais antigos, como a sinfonia e a fantasia e pelo distanciamento da fase anterior, marcada pelo nacionalismo. De acordo com Deunizio (2016), Villa-Lobos revisitou em algumas composições os “antigos padrões de formas e estruturas” (DEUNÍZIO, 2016, p. 24).

Podemos presumir que Villa-Lobos aproveitou a sua aproximação com os Estados Unidos, o seu interesse na produção de uma música universal, assim como o apogeu das orquestras norte americanas para a retomada do ciclo das sinfonias. Nada mais oportuno do que utilizar uma estrutura musical tão canônica e universal para a solidificação do seu ofício de compositor.

⁶⁷ A tabela de Deunizio (2016) apresenta um pequeno erro. No comparativo da quarta fase criativa, a datação de Tacuchian está entre 1946 a 1949, porém o período descrito por Tacuchian em seu artigo: *Um Réquiem para Villa-Lobos*, de 2001, a datação é de 1946 a 1959. Esse equívoco foi aqui corrigido.

A *Sinfonia n. 8* foi composta em 1950, no Rio de Janeiro, estreada pela Orquestra da Filadélfia no Carnegie Hall em New York em 1955, com regência do próprio Villa-Lobos. Essa sinfonia é dedicada ao crítico musical Olin Downes, que era engajado na descoberta e na militância pela música de grandes compositores de fora da Europa Central e dos Estados Unidos, como o finlandês Jean Sibelius e o brasileiro Heitor Villa-Lobos. Downes divulgou estes dois compositores nos Estados Unidos, ajudando a torná-los menos “exóticos” aos olhos e ouvidos do grande público. Influyente, Downes era crítico musical há trinta anos do *New York Times*, diretor musical da Feira de Nova Iorque e integrante da comissão musical do Departamento de Estado.

De acordo com Rodrigues (2019), Downes apoiou Villa-Lobos, além da imprensa. Em uma das diversas cartas⁶⁸ trocadas com Villa-Lobos, Downes diz ter encontrado Charles Seeger⁶⁹ em uma reunião em Washington, na qual reforçou a articulação pela ida de Villa-Lobos aos Estados Unidos. Na última carta enviada a Villa-Lobos, em 15 de maio de 1954, Downes acusa o recebimento da partitura da *Sinfonia n. 8*. Downes faleceu no ano seguinte (RODRIGUES, 2019, p. 211 e 212).

Villa-Lobos conheceu Downes pessoalmente em sua primeira visita aos Estados Unidos. Nesta ocasião, em entrevista publicada no *The New York Times*, após a estreia do compositor em Los Angeles, Downes chamou Villa-Lobos de “nacionalista esclarecido”, recorrendo dois conceitos sobre o compositor, o de patriota e de nacionalista (RODRIGUES, 2019, p. 97). As críticas de Downes sobre a obra villalobiana oscilavam entre duas vertentes. A primeira apontava a suposta falta de preocupação do compositor com os aspectos formais, argumento repetido em vários de seus textos ao longo dos anos. A segunda estava no profundo interesse de Downes por temas nacionais na obra de Villa-Lobos (RODRIGUES, 2019, p. 211). Carol Hess (2013) aponta que Olin Downes talvez tenha sido o primeiro crítico estadunidense a comparar as obras de Villa-Lobos com a música de Bach (HESS, 2013, p. 125). O retorno a Bach⁷⁰ foi um sucesso em 1930 nos Estados Unidos, sendo apropriado pela crítica como símbolo do universalismo cultural.

⁶⁸ Entre as diversas cartas trocadas por Villa-Lobos e Downes, destacamos aqui os dois convites oficiais (1943 e 1947) realizados por Villa-Lobos. Nestas cartas, o compositor brasileiro oferece estadia no Brasil custeada pelo governo federal por alguns meses a Downes, porém ambos os convites não se concretizaram.

⁶⁹ Seeger chefiou a divisão de música da União Pan-Americana no auge da Política da Boa Vizinhança e agenciou músicos, musicólogos e professores em torno de uma política cultural voltada para o continente americano (RODRIGUES, 2019, p. 200).

⁷⁰ Ocorrido a partir da década de 1920 na Europa e, posteriormente, tornando-se um sucesso estrondoso nos Estados Unidos nos anos de 1930. Conforme aponta Hess (2013), a obra de Johann Sebastian Bach foi apropriada pela crítica norte americana como um “símbolo do universalismo cultural, da união dos povos e da ideia de transcendência coletiva” (RODRIGUES, 2019, p. 212).

Downes conclamava os leitores a apreciar a música de Villa-Lobos como uma ponte entre o classicismo de Bach e o elemento nacional⁷¹ (RODRIGUES, 2019, p. 212).

Olin Downes define a *Sinfonia n. 8* como uma “cadeia de invenção e estrutura ao invés da ênfase do drama através de toda a partitura” (TARASTI, 1995, p. 377, tradução nossa). De fato, observamos essa inventividade por meio do desenvolvimento temático, como iremos observar no primeiro movimento desta sinfonia. Tarasti (1995) comenta que essa sinfonia já representa um estilo orquestral compacto, apontando que a unidade temática é maior do que em suas primeiras obras, mas que ainda carece de vitalidade e invenção, considerando o primeiro movimento desta sinfonia monotemático, que consiste em uma introdução, sendo o *Andante*⁷² e uma seção principal em *Allegro*. O autor ainda argumenta que esta sinfonia é incapaz de chegar acima da marca que separa obras que estão lentamente sendo esquecidas, daquelas que ainda vivem no repertório padrão de concerto (TARASTI, 1995, p. 377-378).

Essas afirmações de Tarasti (1995), como, por exemplo, a pouca inventividade, aparentemente não se confirmam, em especial no primeiro movimento, como discutiremos nos comentários analíticos. Ainda, segundo o autor, o tema principal deste movimento é uma aparente citação do início da *Sinfonia n. 9* (1828) de Franz Schubert. Investigaremos este elemento alusivo nas análises mais adiante.

Como já discutido anteriormente, Enyart (1984) também oferece diversos apontamentos para a *Sinfonia n. 8* que, segundo ele, possui uma grande economia de meios. Os temas apresentados consistem em motivos abstratos, autogeradores que aparecem em um caleidoscópio de transformações, seja por adição, redução ou de forma retrógrada. (ENYART, 1984, p. 271-272). Estas conjecturas abordadas por Tarasti (1995) e por Enyart (1984), serão retomadas nas análises.

A *Sinfonia n. 8* aparenta ser um divisor de águas no ciclo das sinfonias. Após um intervalo de vinte e quatro anos, Villa-Lobos retomou o ciclo com a *Sinfonia n. 6*, intitulada *Sobre a Linha das Montanhas*. Escrita em 1944 e dedicada a Mindinha, Villa-Lobos inaugurou seu estilo sinfônico maduro, utilizando um processo que ele idealizou, chamado de “milimetrização”⁷³. Composta em 1945 (aproximadamente um ano após sua

⁷¹ As *Bachianas Brasileiras* ao que tudo indica, marcam o início da fase “universal” de Villa-Lobos.

⁷² Em gravações e programas de concerto o título do primeiro movimento é variável em *Andante*, ou *Andante-Allegro*, ou mesmo *Andante-Allegro-Tempo 1^a*. No catálogo *Villa-Lobos Sua Obra* de 2009, consta apenas a denominação de *Andante*. Neste texto será utilizado o termo *Andante* para referência ao primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*.

⁷³ “Num papel quadriculado transparente, ele destinava as linhas verticais para as alturas e as horizontais para as durações; a transparência era sobreposta a uma foto, cujos pontos principais determinavam o

visita aos Estados Unidos), a *Sinfonia n. 7*, sem dedicatória, foi escrita para um concurso de composição promovido pela Orquestra Sinfônica de Detroit. A sinfonia não obteve nenhuma premiação e estreou em 1949, com a Orquestra Sinfônica de Londres, regida pelo autor. Conforme o regulamento do concurso, a sinfonia foi submetida, de forma anônima, com o pseudônimo A. Caramuru. Vale lembrar que as sete primeiras sinfonias de Villa-Lobos possuem uma espécie de programa ou referência extramusical. A *Sinfonia n. 8* é a primeira sinfonia do ciclo que não contém um programa.

A oitava sinfonia foi composta cinco anos mais tarde, em 1950, quando Villa-Lobos já obtinha um prestígio considerável na Europa e nos Estados Unidos. Em 1945, Villa-Lobos recebeu permissão para dedicar metade do seu ano à sua carreira pessoal, devido à redução das atividades oficiais referentes à implementação do projeto de educação musical. Villa-Lobos se dedicou à sua carreira internacional. Empresariado, o compositor era frequentemente convidado a reger orquestras no exterior e a compor por encomenda. Um dos destaques deste período é o musical *Magdalena*⁷⁴, escrito em 1948 (GUÉRIOS, 2009, p. 231 e 232).

Podemos supor que a *Sinfonia n. 8*, dedicada a Downes, uma figura importante no estreitamento das relações de Villa-Lobos com os Estados Unidos, com algumas obras do mesmo período, marca o estabelecimento do sucesso de Villa-Lobos na América do Norte. Estas informações estabelecem um ponto específico na linha do tempo da vida e da obra de Villa-Lobos, oferecendo meios para o levantamento das hipóteses intertextuais, auxiliando em sua significação.

contorno melódico. Um educador gabaritado podia então harmonizar a melodia frequentemente insólita assim obtida; o processo era pensado como forma de estímulo à criatividade das crianças. Villa-Lobos só utilizou esse método duas vezes em composição de música de concerto, na peça para piano *New York Skyline Melody* (1939) e nessa sinfonia. Posteriormente, um procedimento análogo seria por vezes adotado por compositores como Messiaen e Cage” (ZANON, 2012).

⁷⁴ Em cartaz por onze semanas na Broadway, *Magdalena: Uma Aventura Musical* foi encomendada por Edwin Lester, presidente da “The Los Angeles Civic Light Opera Association”. Com libreto de Frederick Hazlitt Brennan e Homer Curran, o texto e a adaptação foram realizados por Robert Wright e George Forrest. Dedicada a Mindinha, *Magdalena* foi escrita a partir de temas originais e folclóricos anteriormente utilizados por Villa-Lobos.

5 Análises

Após uma profunda discussão sobre a intertextualidade na música, durante a qual definimos nosso modelo metodológico fundamentado nas categorias oferecidas por Corrado (1992), direcionamos nossa abordagem aos aspectos intertextuais presentes na *Sinfonia n. 8* por meio da análise musical. As investigações oferecidas por Enyart (1984), com a contextualização realizada no capítulo anterior, garantem um denso embasamento da oitava sinfonia, denotando os caminhos a serem seguidos e levantando hipóteses, que serão verificadas em nossas argumentações.

As análises presentes nos subcapítulos que seguem serão separadas em categorias. Serão investigados quatro tipos de citações estilísticas, que se ramificam em diversos procedimentos. As citações textuais foram divididas em três tipos, sendo a autocitação, os empréstimos temáticos e a citação com intenção referencial. Por fim, tratamos da citação de esquemas formais.

5.1 Citação estilística

Consideradas neste estudo como a reconstituição dos gestos técnicos e expressivos de um determinado estilo, a citação estilística designada Corrado (1992) está diretamente ligada às técnicas retrospectivas, como o neoclassicismo da primeira metade do século XX. Neste estudo, o neoclassicismo⁷⁵ se refere à interpretação do passado, dando-lhe uma nova roupagem, corrente esta cristalizada na década de 1920. O estilo neoclássico é observado em Villa-Lobos especialmente em obras da sua terceira fase composicional, que datam aproximadamente entre 1930 e 1948, em sintonia com as novas demandas dos meios musicais europeus. O ciclo das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945) representa muito bem o estilo neoclássico villalobiano.

Os intertextos investigados nessa categoria estão associados às técnicas composicionais adotadas por Villa-Lobos, que dialogam com os procedimentos análogos aos compositores precursores e contemporâneos a Villa-Lobos. Quatro tipos de citações estilísticas foram observados na *Sinfonia n. 8*, sendo: a) gestos conclusivos; b) transformação temática; c) sequência de quintas d) e tipos de simetria.

⁷⁵ Segundo Noronha (2012), o conceito de neoclassicismo desta década aponta a ideia de oposição entre os estilos de Stravinsky e de Schoenberg, sendo “o primeiro estilo era considerado primordialmente um resgate do passado, apoiado na tradição, na objetividade, na simplicidade, na clareza, no equilíbrio das formas. O segundo estilo era o que olhava para o futuro, visando à continuidade da linguagem musical herdada do subjetivismo romântico exacerbado da escola germânica e o desenvolvimento do cromatismo. Tal é o sentido corrente que se dá ao que é considerado neoclássico, o estilo preso ao passado, como oposto ao que é visto como progressista, que olha para o futuro” (NORONHA, 2012, p. 81).

5.1.1 Gestos conclusivos

Fernandez (1946) e Salles (2018) investigam os processos harmônicos empregados por Villa-Lobos, tendo como ponto de partida o estudo das suas cadências conclusivas, observando de que forma o compositor organiza a harmonia, sendo inspirado pela estrutura formal do classicismo. De acordo com Fernandez (1946), Villa-Lobos foi o primeiro compositor brasileiro a romper as normas harmônicas tradicionais, oferecendo em suas composições uma grande instabilidade tonal, com tendências para bitonalidade, politonalidade e, em certos momentos, para a atonalidade, porém, sempre de forma espontânea (FERNANDEZ, 1946, p. 285).

Salles (2009), em seus estudos prévios aos procedimentos de encerramento de seções ou de movimentos na obra de Villa-Lobos, observou duas fórmulas recorrentes, designando-as de cadências do tipo wagneriano e varèsiano (SALLES, 2009, p. 144). Estes dois tipos de gestos conclusivos são frequentemente observados no repertório villalobiano, como no poema sinfônico *Uirapuru* (1917), cadência do tipo wagneriana e no *Choros n. 8* (1925), cadência do tipo varèsiana. Em seu recente livro: *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*, Salles (2018) oferece um inventário das cadências utilizadas por Villa-Lobos nos dezessete quartetos de cordas. Além da já mencionada finalização do tipo varèsiana, o autor observa finalizações em oitavas (mônadas, também chamadas pelo autor de finalização haydniana), díades (duas notas), tricordes, tetracordes, pentacordes, hexacordes e septacordes.

Para ilustrar os tipos de acordes frequentemente utilizados nas cadências villalobianas, apresento o quadro elaborado por Salles (2018), onde constam os acordes e as coleções de classe de altura⁷⁶, em sua forma prima, mais empregadas por Villa-Lobos nos dezessete quartetos de cordas.

⁷⁶ Para melhor compreensão, consultar a tabela de formas primárias e vetores de classes de notas de Allen Forte. *The Structure of Atonal Music*, 1973, p. 179-181.

<i>Tipo</i>	<i>Elemento</i>	
Tricordes	Triades tonais	3-11 (maior ou menor) (037) 3-12 (aumentada) (048) 3-10 (diminuta) (036)
	3-3 (maior-menor) (014) 3-7 (subconjunto da pentatônica, 5-35) (025) 3-9 (superposição de quintas) (027)	
Tetracordes	4-8 (quartas justas por semitom) (0156) 4-17 (maior-menor) (0347): 3-11 + 3-3 4-20 (maior com 7M) (0158) 4-21 (tons inteiros) (0246) 4-23 (superposição 4J/5J) (0257) 4-25 (tons inteiros) (0268) 4-26 (menor com sétima menor) (0358) (Ex.: C + Am = Am7)	
Pentacordes	5-22 “acorde maior varèsiano” (01478) (Ex.: C + C \sharp m) 5-33 (subconjunto tons inteiros) (02468) 5-35 (pentatônica) (02479)	
Hexacordes	6-z29 (023679) (Ex.: Cm + D) 6-32 (quintas) (024579) (Ex.: C + Dm) 6-35 (coleção de inteiros) (02468T)	
Septacordes	7-34 (coleção acústica) (013468T) 7-35 (coleção diatônica) (013568T)	

Tabela 3: Acordes e coleções de classe de altura (em sua forma prima) mais usados por Villa-Lobos (SALLES, 2018, p. 172).

O autor também oferece um levantamento estatístico dos tipos de cadências finais presentes em todos os movimentos dos quartetos de cordas de Villa-Lobos. A maior recorrência é da cadência em mônadas, empregada vinte e oito vezes⁷⁷. Em segundo lugar, o autor observa a presença da tríade menor com sétima menor (FN=4-26), ocorrendo oito vezes. Em terceiro lugar, com sete ocorrências, estão as tríades perfeitas (FN=3-11).

Na *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, observamos a presença de dez tipos de finalizações, sendo: finalização em mônadas; finalização em díades; finalização em acorde pentatônico; finalização wagneriana; finalização por acorde Tristão; finalização por motivo Tristão; finalização varèsiana; finalização em acordes quartais; finalização diatônica e finalização cromática.

A finalização⁷⁸ em mônada (uníssono ou oitavas) também é recorrente na *Sinfonia n. 8*, sendo observada por quatro vezes. Este recurso é bastante comum nas obras tardias

⁷⁷ Interessante observar que mais da metade destas cadências em mônadas, presentes nos quartetos de cordas de Villa-Lobos, ocorrem na nota Dó, estando presente em doze dos dezessete quartetos, ocorrendo dezesseis vezes.

⁷⁸ Neste estudo, substituo o termo “cadência” por “finalização”, com o intuito de melhorar a compreensão. Diferente da “cadência”, a “finalização” não está associada a progressões tonais específicas, como cadências perfeitas, plagais, de engano, interrompida, etc. O termo está relacionado com os procedimentos de encerramento, sejam estes elementos gestuais, texturais, timbrísticos, rítmicos, melódicos, etc.

de Villa-Lobos. Duarte (2009) observa, curiosamente, esse procedimento adotado pelo compositor, questionando qual seria a intenção de Villa-Lobos no emprego de tal artifício.

“Apesar de mestre na harmonia tradicional e também na contemporânea, é muito curioso observar o fato de que, na maioria das composições de Villa-Lobos, incluindo movimentos de sinfonias, concertos e suítes, o uníssono está presente em cerca de 80% a 90% dos finais. Muitíssimas vezes, este uníssono é com a nota dó. Vale como curiosidade, mas paira no ar a pergunta, ainda sem resposta: por quê?” (DUARTE, 2009, p. 87-88).

Salles (2018) também compartilha dessa curiosidade em relação às finalizações em mônadas, mencionando que esse procedimento incide após passagens densas, de caráter não tonal, chegando a soar de forma abrupta e improvável, sendo uma assinatura musical do compositor (SALLES, 2018, p. 156). Ainda, segundo o autor, este tipo de finalização aparenta ser uma alusão aos procedimentos de encerramento de Joseph Haydn, observando que grande parte dos dez primeiros quartetos do compositor austríaco apresenta este tipo arquétipo conclusivo. Este procedimento também é recorrente nas sinfonias de Haydn, em especial em suas primeiras sinfonias.

Na *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos encontramos a finalização em mônadas nos encerramentos dos quatro movimentos. No primeiro movimento, o *Andante*, essa finalização ocorre no compasso 191, último compasso do movimento, após a apresentação e suspensão de um acorde de Lá_♭ aumentado com sétima maior, finalizado na nota Dó em oitavas. No *Lento (Assai)*, segundo movimento, esse procedimento acontece nos compassos 61 e 62, onde, após o acorde de dominante, Fá maior com sétima menor, com dissonâncias agregadas, o movimento conclui em oitavas na nota Si_♭. No terceiro movimento, o *Allegretto Scherzando*, após uma pequena condução melódica ascendente por graus conjuntos, nós observamos a nota Sol em oitavas nos dois últimos compassos do movimento, compassos 141 e 142. Por fim, no último movimento, o *Allegro (Justo)*, após um paralelismo em quartas superpostas, com o pedal da nota Sol, a finalização em mônada ocorre nos compassos 210 e 211, novamente na nota Dó em oitavas. A figura 31 ilustra as quatro recorrências das finalizações em mônadas.

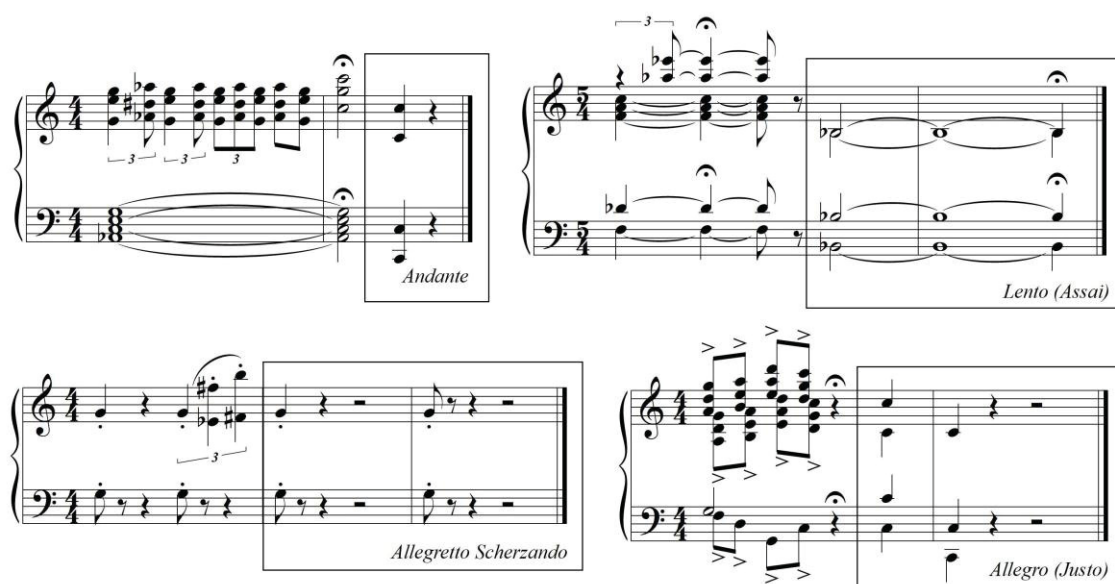


Figura 31: Finalizações em oitavas (mônadas) ocorrentes na *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução.

Apenas para corroborar com o levantamento estatístico oferecido por Duarte (2009) e Salles (2018), das quatro ocorrências da finalização em mônadas nesta sinfonia, duas delas ocorrem na nota Dó, sendo no final do primeiro e do quarto movimento. Este tipo de finalização é um traço característico na música villalobiana, conforme menciona Salles (2018), podendo ser considerada uma propriedade estilística do compositor⁷⁹.

As díades foram empregadas com características cadenciais inicialmente na música medieval. Também chamada de bicorde, a primeira menção teórica é apresentada no tratado *Micrologus* (1026) de Guido D'Arezzo (CORRÊA, 2012, p. 33). No *Andante*, primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*, observamos um gesto conclusivo por meio de uma díade. No compasso 38, o clarone, os fagotes, o contrafagote, o trombone, a tuba e os tímpanos expõem as notas Mi e Si simultaneamente, uma díade, oferecendo um possível acorde de Mi, sem definir o modo, conforme ilustra a figura 32.

⁷⁹ Apenas para ilustrar, além dos já mencionados quartetos de cordas, também observamos essa finalização em mônada no *Choros n. 7* (1924), *Choros n. 9* (1929), *Momô Precoce* (1929), *Uirapurú* (1917), *Kankikis* (1916) (*Danças Características Africanas*) e no *Sexteto Místico* (1917). Nas sinfonias, observamos este gesto conclusivo em mônada na conclusão dos seguintes movimentos: *Allegro Assai Moderato*, *Scherzo* e *Allegro Con Brio* da *Sinfonia n. 1* (1916), *Allegro no Troppo*, *Allegretto Scherzando* e *Allegro* da *Sinfonia n. 2* (1917), *Allegro Impeccioso* e *Andantino* da *Sinfonia n. 4* (1919), *Allegro non Troppo* e *Lento* da *Sinfonia n. 6* (1944), *Allegro Vivace* e *Scherzo* da *Sinfonia n. 7* (1945), *Scherzo* e *Allegro Giusto* da *Sinfonia n. 9* (1952), *Lento* da *Sinfonia n. 10* (1952), *Largo* e *Molto Allegro* da *Sinfonia n. 11* (1955), *Allegro non Troppo*, *Adagio*, *Scherzo* e *Molto Allegro* da *Sinfonia n. 12* (1957).

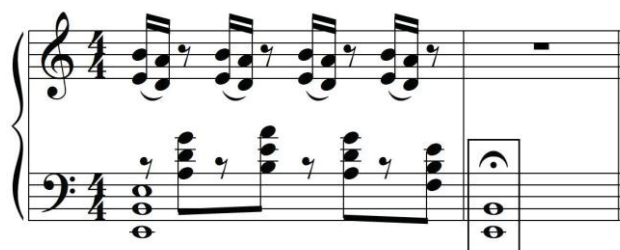


Figura 32: Finalização em díades no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 37 e 38.

Observamos um procedimento similar na transição para o *Piu Mosso* do *Lento (Assai)*, em que a grande maioria dos instrumentos suspende a nota Lá, que é sobreposta pela nota Ré \flat , uma sexta menor abaixo de Lá, sendo executada pela terceira e quarta trompas no final compasso 34, caracterizando uma finalização em díade, conforme exhibe a figura 33.



Figura 33: Finalização em díades no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 34.

Este tipo de procedimento em díades não é tão recorrente na obra villalobiana, se comparado com as finalizações em mônadas. Nos dezessete quartetos de cordas, segundo as análises de Salles (2018), as finalizações em díades ocorrem apenas em três momentos, sendo duas vezes dispostas em intervalos de quinta justa e uma vez disposta em intervalo de sexta menor.

Outro tipo de finalização recorrente na música de Villa-Lobos é o uso das coleções pentatônicas. Segundo Coelho de Souza (2017), as coleções pentatônicas estão presentes em boa parte do repertório villalobiano, em especial, em obras de caráter infantil; de representação primitiva; de menção a cultura do Oriente, possivelmente advindas da

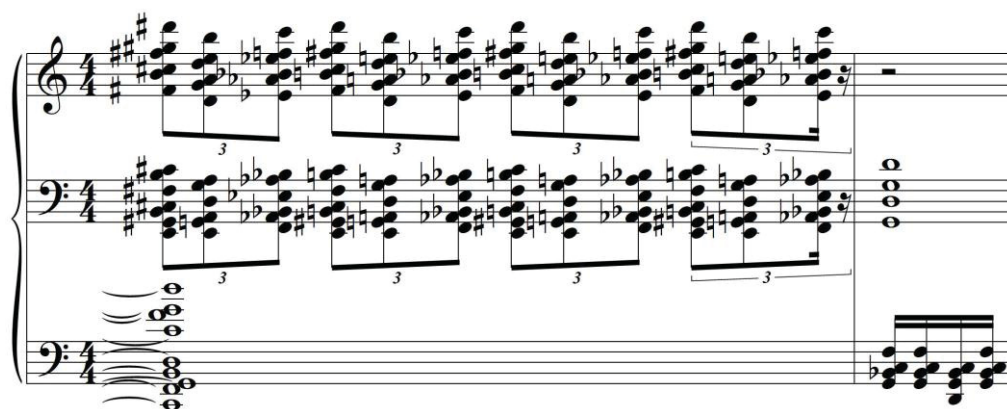


Figura 35: Finalização no acorde pentatônico no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 88 e 89.

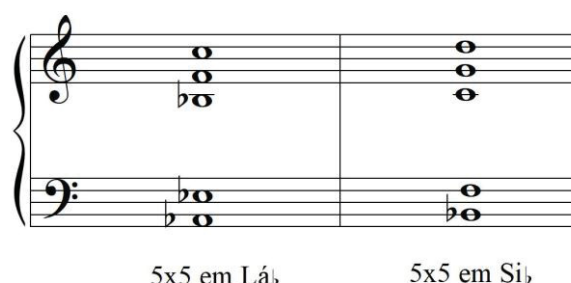


Figura 36: Acordes pentatônicos no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 88 e 89.

Diferente dos procedimentos de finalização apresentados acima, investigamos também a presença de gestos conclusivos que possivelmente aludem obras específicas, como é o caso do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda* (1859). Sem dúvida, Richard Wagner exerceu grande influência na obra de Villa-Lobos e de diversos compositores do final do século XIX. No Brasil, a influência wagneriana incidiu pelo filtro da música francesa, por meio de compositores reconhecidamente cultores da música do compositor alemão, como César Franck, Vincent d'Indy e Camille Saint-Saëns. De acordo com Salles (2004), mesmo em Debussy é possível observar a influência wagneriana⁸², ainda que sua música seja considerada oposta à de Wagner (SALLES, 2004, p. 267).

Segundo Dudeque (2016), durante a década de 1880, Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguéz, principais compositores brasileiros da época, exibiam certas preferências estéticas germânicas, demarcadas pelo apreço à obra de Richard Wagner,

⁸² Inclusive citando parodicamente Wagner por meio do acorde Tristão em *Golliwogg's Cake Walk* da suíte *Children's Corner* (1908) (SALLES, 2004, p. 267).

influenciando diretamente suas composições e o trabalho no Instituto Nacional de Música, onde Villa-Lobos foi aluno por um período (DUDEQUE, 2016, p. 14). Villa-Lobos se encontrava em um ambiente onde a música de Wagner era reverenciada. Ademais, o tratado de composição de d'Indy, do qual Villa-Lobos supostamente conheceu profundamente, oferece várias referências à ópera *Tristão e Isolda*, assim como outras obras de Wagner.

Salles (2009) comenta que o maior empréstimo que Villa-Lobos fez da música de Wagner está no “campo da orquestração e na apresentação de pequenos fragmentos temáticos à maneira dos *leitmotifs* wagnerianos, presentes em vários de seus poemas sinfônicos” (SALLES, 2009, p. 24). Villa-Lobos, assim como tantos compositores, não ficou imune às várias análises e discussões em torno das inovações harmônicas do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*, cujos acordes iniciais se tornaram uma espécie de arquétipo harmônico (SALLES, 2009, p. 28).

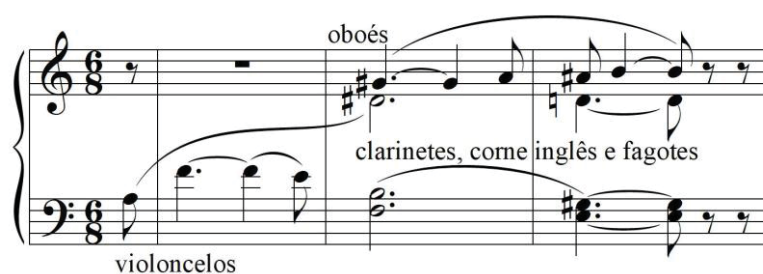


Figura 37: Redução dos compassos iniciais do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. Compassos 1 a 3.

Investigamos a presença de três gestos conclusivos empregados na *Sinfonia n. 8* que possivelmente são inspirados no *Prelúdio* de *Tristão e Isolda*. O primeiro deles, a finalização wagneriana, nomeada por Salles (2009) como cadência wagneriana, é derivado diretamente do *Prelúdio* da ópera do compositor alemão, em que a oscilação harmônica da obra conclui em oitavas paralelas na região grave, “como se esse final, harmonicamente “puro”, nos advertisse quanto à impossibilidade de concluir satisfatoriamente todo o processo cromático desdobrado até aquele instante” (SALLES, 2009, p. 144). Essa conclusão insatisfatória ocorre principalmente pela não resolução do acorde de Sol maior, possivelmente a dominante de Dó menor, de acordo com a progressão estabelecida no excerto, seguido pela suavização da textura e da orquestração, culminando em movimentos paralelos de oitavas, realizadas pelos contrabaixos e violoncelos. O último compasso do excerto apresentado por Wagner também possui a

função de conexão com a primeira cena da ópera. O acorde de Sol maior não é concluído na tônica implícita, Dó menor, sendo a nota Sol utilizada como uma nota em comum para a introdução da nova tonalidade na primeira cena da ópera, em Sol menor. A figura 38 ilustra o excerto.

Figura 38: Final do *Prelúdio* de *Tristão e Isolde* de Richard Wagner. Redução. Compassos 105 a 113.

Notamos um procedimento similar na seção de encerramento do *Allegro* para o *Piu Mosso* do primeiro movimento da *Sinfonia n.8* de Villa-Lobos. A textura e a orquestração oferecidas nos compassos 101 a 105 são análogas ao processo empregado por Wagner. Neste excerto, observamos a presença das oitavas paralelas realizadas pelos contrabaixos, a liquidação da textura e da orquestração densa para uma textura tênue, abrandando as ressonâncias apresentadas pelos acordes antecessores. Outro procedimento equivalente ao de Wagner também é observado na conexão entre estas duas seções. A nota Ré, apresentada no compasso 104, tem a função de dominante, sendo resolvida na nota Sol do compasso seguinte. Essa finalização realizada pelos contrabaixos, de Ré para Sol, é sobreposta pelo início do tema principal transformado, presente no *Piu Mosso*, iniciado na nota Ré, harmonizada por acordes quartais, 4x4 em Ré. A nota Ré neste excerto possui características de conexão das seções por nota em comum, similar ao procedimento utilizado por Wagner. Essas alusões podem ser observadas na redução oferecida na figura 39.



Figura 39: Finalização wagneriana no primeiro movimento, *Andante*, da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 101 a 105.

Outra recorrência encontrada na música de Villa-Lobos advinda da influência wagneriana é o emprego do acorde Tristão, sendo observada em diversas obras do compositor, como no poema sinfônico *Uirapuru* (1917), no *Prelúdio n. 3* (1940) para violão e no *Choros n. 8* (1925) (SALLES, 2004, p. 5). Esse acorde se tornou um arquétipo harmônico, sendo analisado por diversos teóricos.

O francês Jacques Chailley (1962) considera este acorde não como um verdadeiro acorde, mas, sim, uma antecipação por meio de duas apojeturas e de duas notas invertidas do acorde de dominante. A nota Fá é considerada pelo autor como uma apojetura da nota Mi. A nota Ré# é considerada como uma apojetura da nota Ré; e a nota Lá é caracterizada como uma nota de passagem. Finalmente, as apojeturas são resolvidas e a nota Lá#, considerada como uma nota de passagem, resolve na nota Si. Já a nota Sol#, troca de voz, movendo-se uma oitava abaixo (NATTIEZ, 1984, p. 248). A figura 40 apresenta a ilustração oferecida por Chailley (1962).

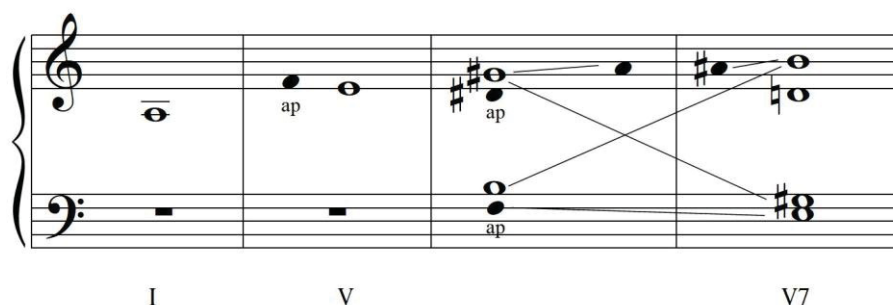


Figura 40: Ilustração apresentada por Chailley (1962) (NATTIEZ, 1984, p. 248).

Arnold Schoenberg traça duas considerações sobre o acorde em diferentes momentos de sua vida. Em 1911⁸³, Schoenberg considera o acorde Tristão como um acorde errante na tonalidade de Lá menor e, em 1948⁸⁴, considera este acorde sendo o segundo grau com sétima da tonalidade de Lá menor.

Existem muitas divergências entre os teóricos quanto à estrutura deste acorde e sua função tonal. Muitos consideram a nota Sol# como uma nota integrante do acorde, outros autores sugerem que a nota Sol# é apenas uma apojatura para a nota Lá. Nattiez (1984) apresenta uma tabela onde constam diversas observações de teóricos categorizando o acorde Tristão. Nesta tabela⁸⁵, podemos observar detalhadamente as variáveis presentes nas análises deste acorde.

Na figura 41 observamos o acorde Tristão na sua formação original, como apresentado no segundo compasso do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*.

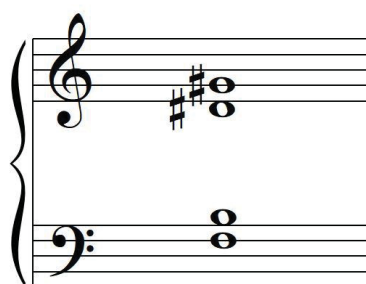


Figura 41: Acorde de Tristão.

Se alterarmos a disposição das notas exibidas pelo acorde Tristão de forma enarmônica, sendo a nota Lá_b correspondente à nota Sol#, a nota Mi_b correspondente à nota Ré# e a nota Dó_b correspondente à nota Si, evidenciamos a formação do acorde de Fá meio diminuto, constituído por uma tríade diminuta com sétima menor, conforme ilustra a figura 42.

⁸³ SCHOENBERG, Arnold. *Harmonielehre*. Universal-edition, Leipzig, Wien, 1911.

⁸⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. Norton, New York, 1948.

⁸⁵ Tabela disponibilizada nos anexos.

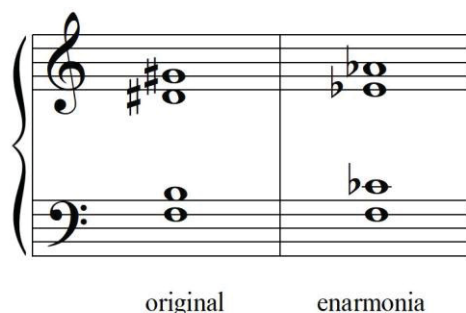


Figura 42: Acorde Tristão em sua forma original e enarmônica.

No compasso 18 do *Lento (Assai)*, segundo movimento da *Sinfonia n. 8*, constatamos a presença do acorde de Si meio diminuto, ilustrado na figura 43, empregado de forma conclusiva, possivelmente aludindo ao acorde Tristão.

Apenas a existência do acorde meio diminuto não justificaria sua relação com o acorde Tristão. Entretanto, como constataremos, o *Lento (Assai)* oferece uma série de alusões aos procedimentos empregados no *Prelúdio de Tristão e Isolda*, auxiliando na legitimação da interpretação desse acorde meio diminuto de forma análoga ao acorde exposto por Richard Wagner. Salles (2004) menciona que Villa-Lobos utilizou o acorde Tristão no poema sinfônico *Uirapuru* (1917) como um comentário musical, em um procedimento sofisticado de paródia ou pastiche, “onde o acorde não é tratado como matéria harmônica, mas como “objeto-sonoro”” (SALLES, 2004, p. 148). Podemos supor que, neste excerto da *Sinfonia n. 8*, Villa-Lobos emprega o acorde Tristão de forma similar ao empregado em *Uirapuru*, constituindo em um “objeto sonoro”.

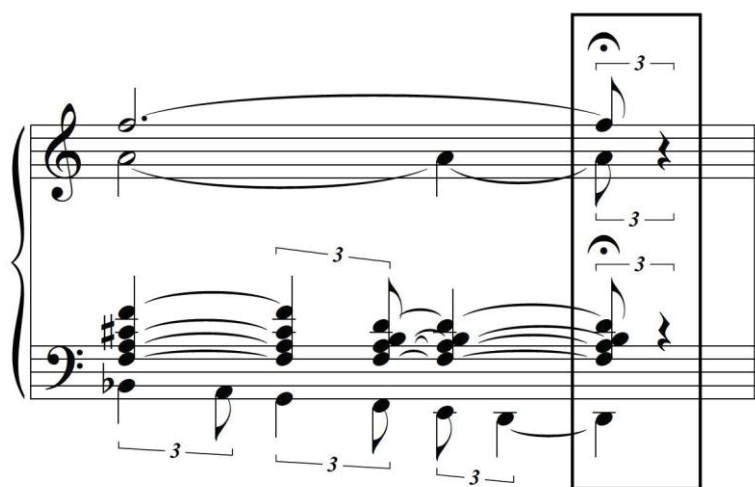


Figura 43: Finalização em acorde Tristão no *Lento (Assai)*, terceiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 18.

Outro tipo de finalização inspirada na música wagneriana pode ser relacionado ao contorno melódico presente no arquétipo inicial do *Prelúdio* de *Tristão e Isolda*, sendo nomeado por Piedade (2017c) como motivo Tristão. De grande importância, este motivo é bastante discutido e empregado comumente em diversas obras (PIEDADE, 2017c, p. 282). Conforme verificaremos, Villa-Lobos possivelmente faz alusão ao tema inicial de *Tristão e Isolda* no segundo movimento da *Sinfonia n. 8*. Essa melodia, aqui nomeada de tema Tristão, é caracterizada por uma sexta menor ascendente, seguida por um cromatismo descendente, conforme ilustra a figura 44.

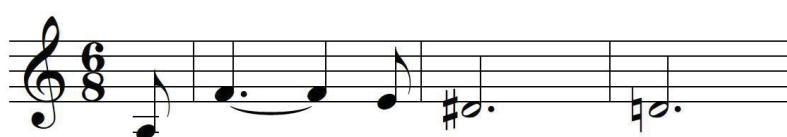


Figura 44: Tema Tristão de Richard Wagner.

No *Lento (Assai)*, onde a alusão à música wagneriana é constante, observamos um procedimento de finalização conduzido pelo tema Tristão no compasso 59, em *ritenuto*, conectando com a coda. A configuração intervalar do tema Tristão villalobiano deste excerto é composta por uma sexta menor ascendente, terça menor descendente e segunda menor descendente. Mesmo que a relação intervalar não constitua a mesma, notamos o gesto melódico muito similar, especialmente na construção inicial, com o intervalo de sexta menor ascendente e, na construção final, com o intervalo de segunda menor descendente. Outro fator que corrobora para essa analogia está relacionado ao emprego dos timbres similares aos que Wagner utilizou na exposição do tema no *Prelúdio* de *Tristão e Isolda*, destacando a sonoridade dos violoncelos e do corne inglês. A figura 45 oferece o tema Tristão empregado por Villa-Lobos na forma de gesto conclusivo.



Figura 45: Finalização utilizando o tema Tristão. *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 59 a 60.

O tema Tristão empregado neste excerto por Villa-Lobos apresenta uma variação rítmica daquele exibido em boa parte do movimento, porém, como observamos, diversas características se mantêm. A figura 46 oferece um comparativo intervalar do tema Tristão wagneriano e villalobiano.

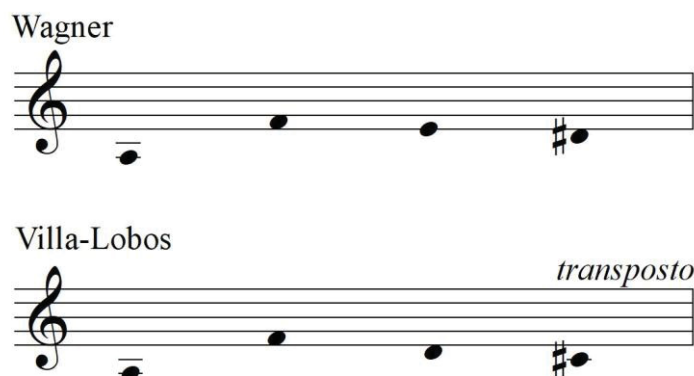


Figura 46: Comparativo do gesto melódico do tema Tristão de Wagner e de Villa-Lobos.

Notamos a recorrência de outro procedimento conclusivo na música de Villa-Lobos, aparentemente inspirado por Edgard Varèse. Segundo Salles (2009), assim como Villa-Lobos, Varèse também possuía interesse pelos atritos harmônicos e, consequentemente, pela sua sonoridade resultante (SALLES, 2009, p. 109). Villa-Lobos e Varèse se conheceram em Paris em 1927 e a amizade persistiu por muitos anos. Jardim (2005) questiona se a amizade e a convivência com Varèse acrescentaram algo à música de Villa-Lobos. O autor aponta o uso de algumas formações camerísticas inusitadas presentes em ambos compositores e estabelece um paralelo com a obra *Intégrales* (1923) de Varèse com os *Choros n. 3* (1925) e *Choros n. 7* (1924) de Villa-Lobos (JARDIM, 2005, p. 44).

Segundo Salles (2009), a *Intégrales* para onze sopros e percussão apresenta um fechamento seccional caracterizado pela presença de um acorde final, “marcado pelas ressonâncias e pelos sons resultantes de diversas dissonâncias agregadas [...]” (SALLES, 2009, p. 145). O acorde final de *Intégrales* possui dez notas da escala cromática, deixando de fora apenas as notas Ré e Lá. Salles (2009) nomeia este tipo de finalização como cadência varèsiana, encontrada em diversas obras de Villa-Lobos, como os já mencionados *Choros n. 3* e *Choros n. 7* e nos *Choros n. 8* (1925), *Choros n. 10* (1926), *Noneto* (1923), *Choros Bis* (1928-1929), *Rudepoema* (1932) e no quarto movimento da

Bachianas Brasileiras n. 8 (1944) (SALLES, 2009, p. 146). A figura 47 ilustra o acorde final de *Intégrales*.

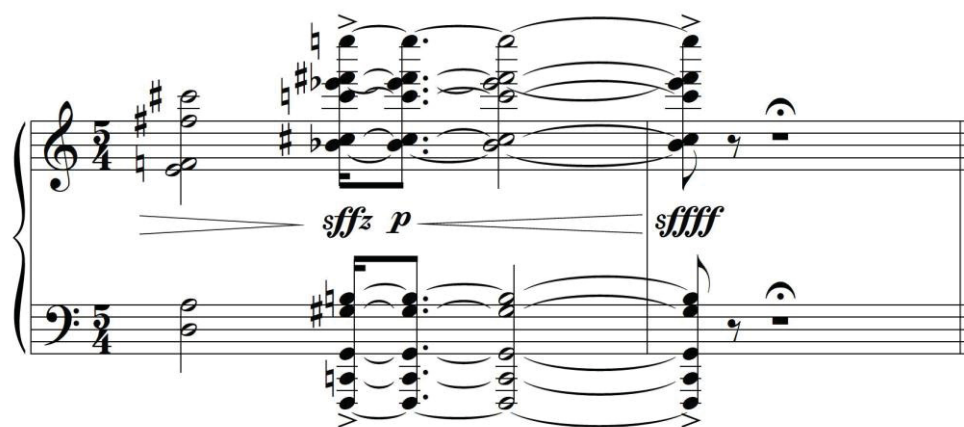


Figura 47: Acorde final de *Intégrales* de Edgar Varèse. Percussão omitida. Redução (SALLES, 2009, p. 145).

Em estudos posteriores, Salles (2018) observa a existência do acorde maior varèsiano, recorrente em dois momentos como acorde conclusivo nos movimentos dos dezessete quartetos de cordas villalobianos. Este acorde (FN=5-22) é formado por uma superposição de uma tríade maior com uma tríade menor, disposta meio tom acima (exemplo: Dó maior e Dó# menor). No acorde final de *Intégrales*, constatamos a superposição de dois acordes maiores varèsianos. Podemos extrair o acorde superposto de Mi \flat maior com Mi menor e de Dó maior com Dó# menor, conforme ilustra a figura 48.

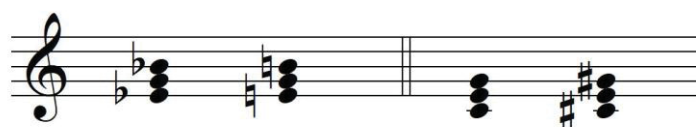


Figura 48: Acorde final de *Intégrales* de Edgar Varèse. Acordes maiores varèsianos. Redução.

Fernandez (1946) aponta que a primeira impressão ao analisar harmonicamente as obras de Villa-Lobos, a partir de 1913, é de uma ampla instabilidade tonal, antevendo a tendência para a bitonalidade e, mais tarde, para a politonalidade. Ainda, segundo o autor, toda “essa complexidade harmônica vem, no entanto, de uma forma espontânea...” (FERNANDEZ, 1946, p. 285).

Para este estudo, consideramos a finalização varèsiana caracterizada pela agregação de dissonâncias e pelas respectivas ressonâncias geradas, seja por meio de tríades ou

tétrades com dissonâncias associadas, policordes, ou *clusters*, não carecendo, necessariamente, da presença do acorde maior varèsiano, sendo empregada por Villa-Lobos de forma muito similar ao procedimento de Varèse.

No segundo compasso do *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8*, Villa-Lobos realizou uma superposição de notas distribuídas em diversos instrumentos e em vários registros. Este acorde é suspenso por meio de uma fermata, gerando assim ressonâncias dos intervalos dissonantes e consonantes executados simultaneamente, conforme ilustra a figura 49.

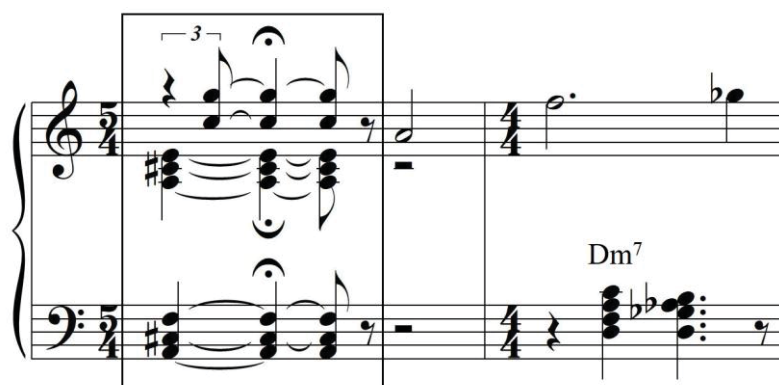


Figura 49: Finalização varèsiana no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 2 e 3.

Neste excerto, podemos investigar três possibilidades de formações harmônicas. Considerando todas as notas apresentadas, temos o acorde FN=6-31. Podemos também considerar este acorde como um acorde de Fá aumentando com a sétima maior, em sua primeira inversão, agregando, posteriormente, as notas Dó e Sol, executadas pelas flautas transversais e celesta. Outra possibilidade de classificação deste acorde consiste na sobreposição dos acordes de Lá maior com sétima menor e Lá menor com sétima menor, ambos com a sexta adicionada. Dentre as três opções mencionadas, esta última aparenta ser a mais assertiva. Neste acorde, a função de dominante é caracterizada pelo pedal na nota Dó# que resolve na nota Ré, assim como no movimento da nota Lá, ou do acorde de Lá maior com sétima menor, que direciona sua resolução para o acorde de Ré menor com sétima menor no compasso 3.

No último movimento, o *Allegro (Justo)*, na seção do *Piu Mosso*, constatamos a presença de um acorde com características conclusivas, similar ao abordado anteriormente. Se considerarmos todas as notas oferecidas na construção deste acorde, obtemos o acorde FN=8-27. É interessante observar a ambiguidade empregada nos acordes villalobianos. A partir das notas exibidas, podemos verificar a possibilidade de

construção de diversas tétrades. Se considerarmos a nota Dó como uma apoiatura para a nota Ré, as notas restantes do acorde são: Mi, Sol#, Si, Fá, Si \flat , Ré, e Sol. A título de curiosidade, com essas notas podemos gerar as seguintes tétrades: Mi maior com sétima menor; Mi menor com sétima menor; Mi meio diminuto; Sol maior com sétima menor; Sol menor com sétima menor; Sol suspenso diminuto; e Si bemol maior com sétima menor, construído de forma enarmônica. Lembrando que a nota Dó foi considerada como uma apoiatura, não sendo contemplada nessas construções. Caso ela fosse incluída, as possibilidades de acordes aumentariam consideravelmente. Entretanto, em meio a essas ressonâncias, observamos um movimento cadencial realizado pela nota Ré, das trompas. A nota Ré funciona como uma dominante do tema principal a ser exposto na nota Sol, sobreposta pela tríade de Sol maior oferecida pelos trombones, com a sobreposição de um ostinato em quartas sobrepostas, apresentado pelas madeiras, conforme ilustra a figura 50. Villa-Lobos utilizou este tipo de procedimento de justaposição de consonâncias e dissonâncias a fim de aludir aos movimentos tonais tradicionais, como o arquétipo da cadência perfeita.

Figura 50: Finalização varèsiana no *Piu Mosso* do *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 137 a 139.

Nos compassos 13 e 133 do *Allegretto Scherzando*, notamos outro exemplo da justaposição de consonâncias e dissonâncias. Em ambos os casos, a finalização ocorre de forma suspensiva, a fim de realizar a conexão com o tema principal do movimento. O possível acorde empregado por Villa-Lobos neste excerto é o FN=8-20, que pode ser associado com a sobreposição de alguns tipos de tríades e/ou tétrades, no qual podemos construir, no primeiro tempo do compasso, por exemplo, a tríade de Mi \flat maior sobreposta

com a tríade de Ré maior nas madeiras, ou mesmo uma tríade ambígua nos segundos violinos, podendo ser considerada um Mi menor ou um Mi diminuto. Villa-Lobos empregou dois acordes FN=8-20 no compasso, de forma cromática descendente, com a finalidade de reduzir as sonoridades quartais apresentadas nos compassos anteriores. A figura 51 ilustra a ocorrência desta finalização, que é associada ao gesto conclusivo varèsiano, ocorrendo no compasso 13 e transposto, posteriormente, uma terça maior acima no compasso 133.



Figura 51: Finalizações varèsianas no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 13 e 133.

Os acordes construídos em intervalos de quartas são abundantemente empregados por Villa-Lobos. Além dos ostinatos em acordes quartais presentes nesta sinfonia, notamos alguns procedimentos conclusivos construídos por essa sobreposição de quartas. No compasso 144 do primeiro movimento, o *Andante*, este procedimento conclusivo em quartas pode ser investigado na conexão do *Piu Mosso* com o *A Tempo 1º*. Construído de forma descendente por graus conjuntos, essa melodia paralela em quartas superpostas é apresentada em forma de modelo e sequência a partir do compasso 141, possuindo uma sobreposição de um movimento melódico ascendente, executado pelos instrumentos graves, caracterizando um espelhamento. Apesar deste paralelismo quartal, um movimento diatônico conecta as duas seções. A última nota executada na escala ascendente de graus conjuntos é a nota Mi, dominante da nota Lá, em que o tema em sua terceira transformação é oferecido. Uma nota pedal em Mi também é apresentada a partir do compasso 141 pelas trompas, reforçando essa função de dominante. A figura 52 elucida este excerto.



Figura 52: Finalização melódica em quartas paralelas sobrepostas no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 144 e 145.

No *Allegro (Justo)*, investigamos procedimentos similares ao empregado anteriormente no primeiro movimento. No compasso 66, o movimento em quartas justas realizado pelos primeiros e segundos violinos, violas e trompas é sobreposto pelo pedal em Mi, executado pelos violoncelos, contrabaixos e fagotes e pelo rufo dos tímpanos de forma crescente na nota Si_b, sendo um movimento de dominante a ser repousado na nota Mi_b, do compasso 67, no início do tema de finalização da exposição. A figura 53 ilustra esse excerto.



Figura 53: Finalização melódica em quartas no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 66 e 67.

Outro gesto conclusivo ocorre no compasso 74, conectando com a seção do *Piu Mosso*. Um movimento paralelo de quartas descendentes é oferecido pelas flautas, oboés, harpas, piano e celesta, sendo sobreposto pela notal pedal de Mi_b. Neste excerto também fica evidente a sobreposição de concepções cadenciais diatônicas desenvolvidas simultaneamente aos intervalos superpostos em quartas. A escala descendente pode ser interpretada como a escala de Mi_b menor natural. O pedal em Mi_b, ao que tudo indica,

realiza um movimento harmônico de dominante e tônica, em que esse Mi \flat é resolvido no compasso seguinte, na nota de Lá \flat , conforme oferece a figura 54.



Figura 54: Finalização melódica em quartas no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 74 e 75.

Este gesto tonal dissimulado também é observado no compasso 170, na conexão com a seção do *Allegro Molto Animato*. O acorde de Fá maior com sétima menor é apresentando nas cordas e trompas, oferecendo bordaduras inferiores nas notas Mi \flat , Dó e Lá. Este acorde de dominante é resolvido no compasso 171, na nota Si \flat executada pelos violoncelos e contrabaixos, caracterizando assim uma finalização com concepções diatônicas, conforme a figura 55 apresenta.

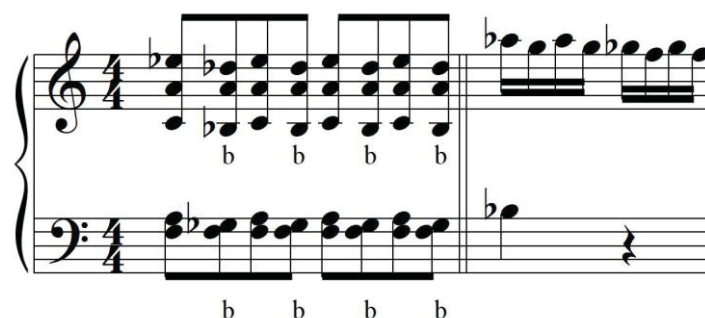


Figura 55: Finalização diatônica no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 170 e 171.

O *Lento (Assai)*, segundo movimento da *Sinfonia n. 8*, é caracterizado pela alusão à música wagneriana e ao cromatismo. No compasso 10, uma finalização cromática conecta o encerramento da exposição do primeiro tema para a reapresentação deste mesmo tema. Notamos, no compasso 9, o movimento cromático do acorde de Ré menor para o acorde de Mi \flat menor. A nota Dó \flat da melodia é tratada como uma apojatura que resolve no segundo tempo do compasso 10, na nota de Si \flat . O movimento cromático da harmonia conecta o fim da frase com a nova exposição do tema, retornando ao acorde de

Ré menor, agora com a sétima menor, transformado, posteriormente, em um acorde de Ré diminuto. A nota Si é considerada enarmônica a nota Dó \flat , caracterizando assim o acorde de Ré diminuto. A figura 56 ilustra esse excerto.

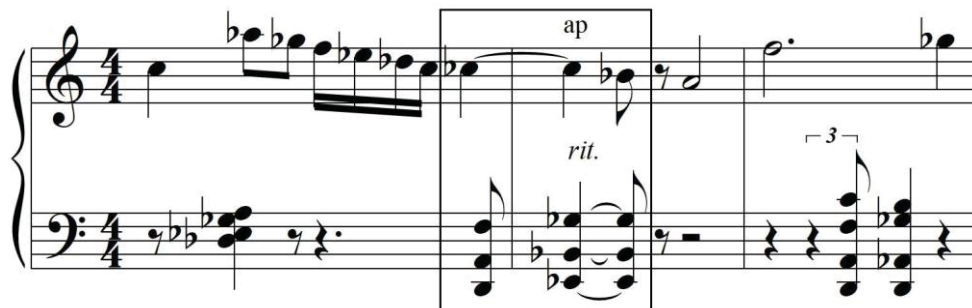


Figura 56: Finalização cromática no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 9 a 11.

Outro exemplo peculiar de finalização cromática também ocorre neste movimento. Segundo Dudeque (2008), o emprego da tonalidade tradicional villalobiana é caracterizado, basicamente, por duas formas: seja por conceitos advindos da tonalidade moderna, observada no ciclo dos *Choros*, ou pela referência direta à música tonal e, consequentemente, à música de Bach.

Em muitos momentos das *Bachianas Brasileiras*, progressões em sequências de quintas são recorrentes, aludindo ao procedimento típico bachiano. Dudeque (2008) ainda menciona outro ponto de similaridade da música bachiana com a música villalobiana, que está relacionado às texturas contrapontísticas e aos procedimentos rítmicos, ilustrados pelo autor na *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n. 5* (1938), que muito se assemelha ao contraponto tradicional bachiano (DUDEQUE, 2008, p. 150). Tal alusão aos procedimentos bachianos pode ser investigada nos momentos finais do segundo movimento da *Sinfonia n. 8*. Como discutiremos futuramente, este excerto pode estar relacionado com uma autocitação ou reaproveitamento de material advindo do *Prelúdio* da *Bachianas Brasileiras n. 4* (1941) e da *Ária (Cantilena)*, da *Bachianas Brasileiras n. 5*.

Nos compassos 58 e 59 do *Lento (Assai)*, Villa-Lobos ofereceu um gesto conclusivo inspirado na textura contrapontística bachiana e, possivelmente, referindo-se à sua própria obra. Este excerto é executado pelos contrabaixos em pizzicatos e pelos fagotes. No encerramento deste contraponto, notamos um movimento realizado por graus conjuntos da nota Sol \flat para a nota Lá, que é apresentada pelo corne inglês e pelo clarinete. Este

excerto é bastante curioso, pois sobrepõe duas ambientações distintas. Uma delas está baseada na possível alusão à música bachiana, demonstrada pelo gesto melódico do *Prelúdio* da *Bachianas Brasileiras n. 4*, da sequência de quintas e pela possível referência textural contrapontística da *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n. 5*. A outra ambientação advém da música wagneriana, presente em boa parte desse movimento, por meio da finalização em motivo Tristão e pelo cromatismo. Como se trata da conexão de duas estéticas distintas, inicialmente caracterizada pela música bachiana e, posteriormente, pelo retorno das sonoridades wagnerianas, atribuímos a este tipo de gesto conclusivo um caráter cromático. A figura 57 ilustra esse excerto específico, ocorrente nos compassos 58 e 59, onde a nota Sol \flat dos contrabaixos e fagotes se direciona para a nota Lá do corne inglês, violas e violoncelos, em um intervalo de segunda aumentada e a nota Si \flat , pertencente ao motivo Tristão, repousa cromaticamente na nota Lá.

Figura 57: Finalização cromática no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 58 e 59.

Em todos os momentos conclusivos, sejam estes em finalizações de movimentos ou de seções, observamos a alusão ao arquétipo cadencial tonal, sendo muitos destes, possivelmente, inspirados nos procedimentos empregados por compositores precursores e contemporâneos a Villa-Lobos. A tabela 4 ilustra os dez tipos de finalizações investigadas na *Sinfonia n. 8* e suas recorrências.

<i>Tipo</i>	<i>Quantidade</i>
Oitavas (mônadas)	4
Díades	2
Pentatônico	2
Wagneriana	1
Acorde Tristão	1
Motivo Tristão	1
Varèsiana	4
Quartais	3
Diatônica	1
Cromática	2

Tabela 4: Tipos de finalizações ocorrentes na *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

5.1.2 Transformação temática

Rudolph Réti em seu livro *The Thematic Process in Music*, de 1951, pondera que o tratamento temático foi o grande reorganizador formal e estrutural a partir do século XVIII. Para o autor, a música é um processo composicional linear, em que o compositor não inicia com um esquema teórico, mas com um motivo musical, permitindo que esse motivo se desenvolva por constante transformação, seja por transposição, inversão, reiteração, paráfrase, variação etc. De acordo com Réti (1967), uma obra musical é vista como uma improvisação musical, uma verdadeira canção temática em torno de alguns motivos. Essa sucessão de motivos forma um agrupamento em um nível superior, um “padrão temático” e esse padrão se repete, tornando-se o esqueleto de todos os movimentos, determinando “as modulações, as figurações, as pontes e, acima de tudo, fornece um esboço para a arquitetura geral” (RÉTI, 1967, p. 94 apud BENT, 1987, p. 85, tradução nossa).

A transformação temática, segundo o autor, é realizada de forma livre, com inúmeras possibilidades, em que “todo compositor engenhoso constantemente inventa novos métodos. Em suma, a técnica temática não mais inverte, aumenta ou simplesmente varia as formas, mas as transforma no sentido pleno da palavra” (RÉTI, 1951, p. 67, tradução nossa).

Villa-Lobos adota, em diversas obras do seu repertório, procedimentos de transformação temática. Estes procedimentos são observados por Tarasti (1995) em

alguns movimentos dos quartetos de cordas, associando diretamente a terminologia de variação por desenvolvimento oferecida por Arnold Schoenberg⁸⁶.

“... se Schoenberg não houvesse reservado a expressão *developing variation* [variação por desenvolvimento] para tratar do desenvolvimento temático beethoveniano, ela poderia ser usada para descrever o modo como Villa-Lobos emprega o eterno princípio da variação para obter continuidade” (TARASTI, 1995, p. 296 apud SALLES, 2018, p. 40).

Para Schoenberg (1995), o motivo é o princípio mais importante para a lógica e a coerência em uma obra musical. A compreensão desta coerência depende da semelhança e do reconhecimento deste motivo musical. O autor define estes conceitos através da *grundgestalt*⁸⁷, definida como *gestalten* que ocorrem repetidamente dentro de uma peça inteira e às quais *gestalten* derivadas podem ser relacionadas. A interação do conceito da *grundgestalt* com conceitos de continuidade musical e de conexão de ideias musicais é entendida como parte de um procedimento maior de desenvolvimento do motivo, chamado de variação progressiva (SCHOENBERG, 1995, p. 169, apud DUDEQUE, 2003b, p. 42).

Frisch (1982) observa que a transformação temática de Réti é equivalente em alguns aspectos à variação por desenvolvimento de Schoenberg. Réti (1951) dedica um capítulo inteiro do seu livro para detalhar como os elementos de um tema podem ser transformados. Muitas dessas categorias correspondem às variações por desenvolvimento de Schoenberg (FRISCH, 1982, p. 228).

Corrêa (2007) oferece um breve descritivo das categorias de transformação temática abordadas por Réti (1951), que possuem base, principalmente, nas análises das obras de Ludwig van Beethoven. Apresentamos os descritivos destas categorias integralmente.

⁸⁶ Este tipo de procedimento temático empregado por Villa-Lobos também pode estar associado ao estudo do tratado de composição do d’Indy. O tema cíclico, preconizado por d’Indy, é submetido à variação ao invés de desenvolvimento. O autor é cuidadoso ao distinguir entre a variação do tema cíclico, que ocorre entre movimentos, e os frequentes processos orgânicos de desenvolvimento, que ocorrem dentro do movimento (WHEELDON, 2005, p. 664). Entretanto, conforme constatamos nesta oitava sinfonia, o tema empregado no primeiro movimento não é submetido a variação de forma cíclica em outros movimentos, mas sim desenvolvido (transformado) apenas no primeiro movimento.

⁸⁷ Apresentamos seis características que definem uma *grundgestalt*, obtidas na revisão bibliográfica realizada por Desirée Johanna Mayr (2016). Assim, uma *grundgestalt*: (1) é a concretização da ideia (a visão geral da obra), através de processos derivativos intensos (mais precisamente, da variação progressiva); (2) apresenta-se nos compassos iniciais da obra; (3) é composta por fragmentos motivicos que exercem papel estrutural relevante no decorrer da obra; (4) pode ser considerada nos níveis abstrato e concreto; (5) funciona como elemento estruturador em uma obra de constituição orgânica; (6) pode envolver diversos domínios musicais: alturas, ritmo, harmonia, relações tonais, etc. (MAYR, 2016, p. 889.)

“a) inversão: movimentação contrária, ascendente torna-se descendente e vice-versa; b) reversão: a última nota de um padrão torna-se a primeira do novo padrão, equivalente ao retrógrado da técnica serial; c) intervenção: intercâmbio de notas de um padrão temático de maneira a produzir um novo formato. Nesse processo, algumas notas não possuem contraparte no novo padrão gerado; d) mudança de ritmo e de tempo: aumento e diminuição - não precisam ser realizadas literalmente, mas pode haver pequenos desvios rítmicos e acréscimos de células rítmicas diferentes. Modificação das posições métricas forte e fraca também criam transformações. Motivos permitem ser expandidos com acréscimo de figurações, alterando sua configuração original. Variação de acentuação também ocasiona transformação de caráter e aparência da célula inicial; e) estreitamento: supressão de elementos do tema; f) preenchimento: acréscimo de elementos ao tema; g) corte: subtração de notas, ornamentos ou valores; h) identidade de contorno temático: notas do perfil melódico são diferentes, mas o contorno permanece similar; i) compressão temática: o padrão temático é transformado de modo a ocupar um espaço menor; j) mudança de harmonia: um mesmo motivo é harmonizado de diferentes maneiras; k) acréscimo ou subtração de acidentes: as notas são conservadas, porém recebem alterações, isto é, são bemolizadas, sustenizadas ou tornadas naturais” (CORRÊA, 2007, p. 6).

O primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*, o *Andante*, é construído em forma seccional, contendo diferentes andamentos e texturas no seu discurso. A conexão destas seções é realizada pela manipulação e transformação do tema gerador. A figura 58 ilustra o tema inicial, apontando seus motivos constituintes. Este tema servirá como tema gerador de todo o movimento.

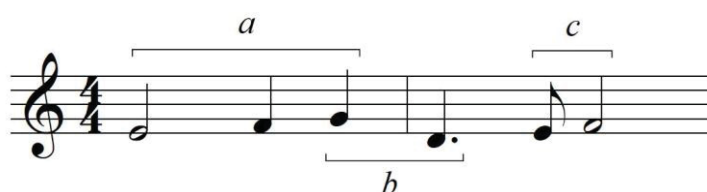


Figura 58: Tema inicial do primeiro movimento, *Andante*, da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 3 e 4.

O motivo *a* é caracterizado pela ascensão de três notas em graus conjuntos. O motivo *b* incide em um intervalo de quarta descendente. O motivo *c* é composto pelo intervalo ascendente realizado por graus conjuntos. A figura 59 ilustra as relações intervalares oferecidas por este tema.

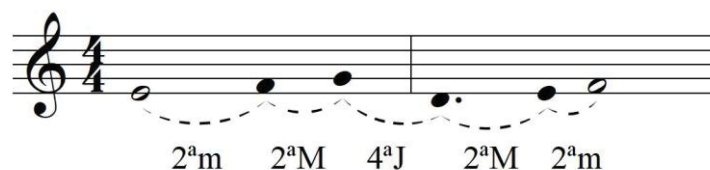


Figura 59: Relação intervalar do tema inicial do primeiro movimento, *Andante*, da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 3 e 4.

Este tema, em sua configuração rítmica e intervalar, é apresentado transposto em dois momentos da primeira seção do movimento. Este tipo de transformação pode ser relacionado com a categoria de Réti (1951), referente à mudança de harmonia, na qual o motivo é harmonizado de diferentes formas. A figura 60 elucida essas ocorrências.



Figura 60: Temas transpostos na primeira seção do *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução.

A relação intervalar análoga ao tema gerador se mantém em mais quatro momentos. Entretanto, transformações rítmicas ocorrem nestes temas. O tema apresentado por Villa-Lobos no compasso 11 oferece as mesmas notas do tema gerador, uma oitava acima. Sua diferença está na harmonização em bloco, realizada por intervalos de quartas justas descendentes. Além deste novo elemento vertical, observamos uma mudança na estrutura rítmica, sendo a mínima transformada em pausa de semínima mais uma semínima, caracterizando uma diminuição, podendo ser enquadrada na categoria de mudança de ritmo. A figura 61 ilustra este tema.

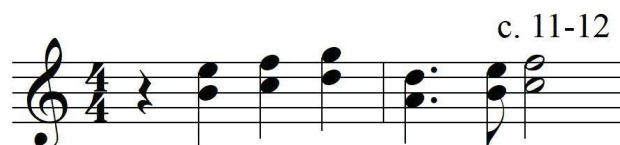


Figura 61: Transformação temática: mudança de ritmo. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 11 e 12.

No compasso 39, as notas equivalentes ao tema gerador se mantêm na oitava original. Entretanto, este tema é transformado pela mudança de ritmo e de tempo. A mínima é substituída pela semínima e as semínimas pelas colcheias. Assim como a textura, o andamento também é alterado na apresentação deste tema, ocorrendo na segunda seção deste movimento, no *Allegro*. A figura 62 ilustra esse tema.

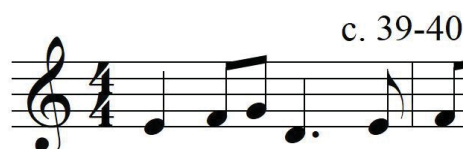


Figura 62: Transformação temática: mudança de ritmo e de andamento. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 39.

Ainda com relação intervalar idêntica, o tema do compasso 91 é ritmicamente igual ao empregado no compasso 11, porém iniciado na nota de Lá#, como observamos na figura 63.



Figura 63: Transformação temática: mudança de ritmo. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 91 e 92.

O último tema que possui a estrutura intervalar igual ao tema gerador é oferecido no compasso 145, ocorrendo na última seção, o *Tempo 1º*. Este tema, transformado por Villa-Lobos, apresenta propriedades rítmicas baseadas no motivo *c*, caracterizando a mudança de ritmo e a mudança de andamento, conforme exibe a figura 64.



Figura 64: Transformação temática: mudança de ritmo e de andamento. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 145.

O tema transformado do compasso 105 pertence à seção do *Piu Mosso*. Esta seção oferece, além da mudança de andamento e de fórmula de compasso, um caráter de leveza, presente na textura instrumental. O tema exhibe movimentos intervalares diferentes do tema gerador, entretanto, observamos a identidade do contorno temático, no qual as notas do perfil melódico são díspares, mas o contorno permanece similar. O tema gerador é construído pela sequência de intervalos: 2^am, 2^aM, 4^aJ, 2^aM e 2^am, diferente do tema transformado do compasso 105, sendo: 2^aM, 2^am, 4^aJ, 2^aM e 4^aJ. A figura 65 ilustra este tema transformado.

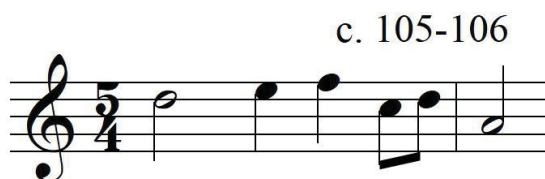


Figura 65: Transformação temática: mudança de ritmo, andamento e perfil melódico. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 105.

A transformação temática ocorrente no compasso 153 apresenta um perfil intervalar diferente do tema gerador, inclusive com a presença de uma quarta aumentada. Sua construção rítmica é baseada no motivo *c*, conforme exemplifica a figura 66.

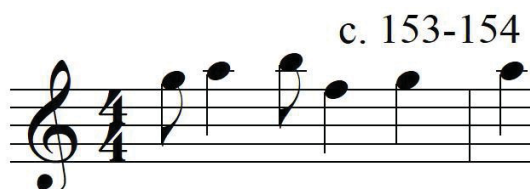


Figura 66: Transformação temática: mudança de ritmo, andamento e perfil melódico. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 153.

O tema do compasso 173 é aumentado ritmicamente, possuindo o mesmo perfil intervalar do tema gerador, porém com a ausência da última nota. Por este motivo, esse tema também pode ser relacionado com a categoria de corte ou subtração de notas. A figura 67 exibe esse tema.

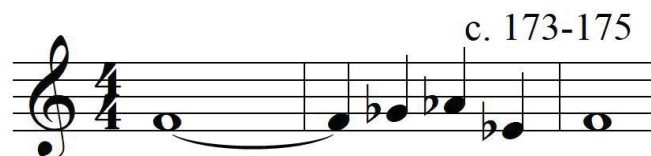


Figura 67: Transformação temática: mudança de ritmo, andamento e subtração de notas. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 173 a 175.

Outro exemplo do tema harmonizado em blocos de quartas justas ocorre no compasso 176. O perfil intervalar é idêntico ao tema gerador, porém, assim como no tema anterior, ocorre uma subtração da última nota. Notamos também a repetição das notas de Lá_b e Mi_b ocorrentes na tercina, caracterizando um preenchimento do perfil melódico. A figura 68 ilustra este tema transformado.



Figura 68: Transformação temática: mudança de ritmo, andamento, preenchimento e subtração de notas. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 176 e 177.

O último tema transformado ocorre no compasso 185, de forma ritmicamente aumentada. Observamos neste tema a variação do perfil intervalar, inclusive com a presença de uma segunda aumentada, como também a subtração da última nota. Podemos verificar essas ocorrências na figura 69.



Figura 69: Transformação temática: mudança de ritmo, andamento e subtração de notas. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 185 a 187.

Notamos um certo conservadorismo no emprego das transformações temáticas realizadas por Villa-Lobos. O compositor não chega a alterar de forma livre o tema gerador, atendo-se ao perfil melódico e intervalar, realizando basicamente mudanças de ritmo, texturas e andamento. A conexão de todo esse movimento seccional é dada pelo “padrão temático” mencionado por Réti (1951), em que Villa-Lobos constrói o discurso por meio da transformação do tema gerador.

Resumidamente, as categorias de transformação temática empregadas por Villa-Lobos neste movimento são: mudança de ritmo e de tempo: aumento e diminuição; preenchimento: acréscimo de elementos ao tema; corte: subtração de notas, ornamentos ou valores; identidade de contorno temático: notas do perfil melódico são diferentes, mas o contorno permanece similar; mudança de harmonia: o mesmo motivo é harmonizado de diferentes maneiras.

5.1.3 Sequência de quintas

A sequência de quintas é constituída por uma progressão de acordes nos quais a fundamental de cada acorde é disposta sequencialmente em intervalos de quintas justas. Essas sequências de tríades ou tétrades em intervalos de quintas são comuns na música tonal ocidental, em especial na música barroca. Advinda em grande ou em pequena escala, essas sequências são perceptíveis nas obras de Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Haendel e Johann Sebastian Bach. Diether de La Motte (1995) menciona que o ouvinte, frequentemente, não está consciente de que a sequência de quintas está sendo empregada para contrabalançar a tensão harmônica da obra. Após a sequência estabelecida, o ouvinte instintivamente absorve de forma natural essa progressão. Se a sequência é equilibrada com outros tipos de progressões, ela fornece a sensação de tensão harmônica reduzida. Se a sequência é usada excessivamente, torna-se facilmente banal (MOTTE, 1995, p. 147).

Durante a década de 1920, na Europa, ocorreu o chamado “retorno a Bach”, “que visava reencontrar a objetividade total na música pura, baseando-se numa dialética histórica para caracterizar uma nova universalidade de estilo” (ARCANJO JR., 2007, p. 58-59). Villa-Lobos, no ciclo das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), uniu-se a essa corrente, na qual a obra bachiana é utilizada como uma fonte de inspiração. Segundo Jardim (2005), Villa-Lobos não teve intenção de usar temas explícitos da música de Johann Sebastian Bach, mas, sim, a ambiência e o gesto musical dele, prestando assim uma homenagem ao compositor barroco (JARDIM, 2005, p. 98). Dudeque (2017)

relaciona alguns destes procedimentos gestuais e de ambiência da música de Bach adotados por Villa-Lobos. Podemos destacar as relações tonais, os estilos, as texturas, a *fugue d'école*⁸⁸ e a melodia polifônica (DUDEQUE, 2017, p. 19). As sequências de quintas também são observadas por Dudeque (2017). No segundo movimento da *Bachianas Brasileiras n. 1* (1930), o *Prelúdio (Modinha)*, onde o tema principal do movimento é harmonizado com uma textura coral de quatro vozes e a sequência de quintas descendentes é predominante nos compassos 14 a 16, aludindo diretamente ao procedimento comum na música barroca (DUDEQUE, 2017, p. 37). Este mesmo gestual progressivo em sequência de quintas foi observado em nosso estudo anterior, referente aos intertextos apresentados na *Bachianas Brasileiras n. 2*⁸⁹ (1930), em que a sequência de quintas ocorre no primeiro movimento, o *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, nos compassos 4 a 11.

No *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8*, observamos uma alusão à sequência de quintas⁹⁰. Essa referência ocorre nos compassos 49 ao 53. Este excerto também pode ser associado a um intratexto com o *Prelúdio (Introdução)* da *Bachianas Brasileiras n. 4* (1930-1941), conforme verificaremos no capítulo referente ao assunto. Ao analisarmos as vozes apresentadas pelo clarone, fagotes e contrabaixos, constatamos uma escala diatônica descendente de Si, menor natural sobreposta pela mesma escala ascendente em forma de espelho, executada pelos primeiros e segundos violinos. Conforme ilustra a figura 70, notamos a sequência de quintas bastante aparente. Essa relação sequencial também é reforçada pela primeira nota de cada compasso dos violinos e pelas primeiras notas de cada compasso dos violoncelos.

⁸⁸ Modelo para escrever fugas desenvolvido no Conservatório de Paris nos séculos XIX e XX. Os componentes estruturais da *fugue d'école* (fuga escolar) são oito: o sujeito; a resposta; um ou mais contra-sujeitos; a exposição; a contra-exposição; os episódios; o stretto; e o baixo pedal.

⁸⁹ Adailton Sergio Pupia, *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2*, 2017a, p. 73.

⁹⁰ Também chamada de ciclo de quintas.

Figura 70: Sequência de quintas no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 49 a 53.

Na redução da Figura 71, observamos o gestual deste movimento de quintas com maior clareza. Este encadeamento se inicia no Dó, no compasso 49, adotando a seguinte sequência de notas: Dó, Fá, Si, Mi, Lá, Ré, Sol, Dó e Fá. Exceto a relação Sol e Dó (quinta diminuta), toda a sequência é realizada por quintas justas.

Figura 71: Sequência de quintas. Clarone, Fagotes e Contrabaixos. *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 49 a 53.

Dada a recorrência deste tipo de procedimento, podemos considerar que a sequência de quintas na música de Villa-Lobos alude diretamente aos processos criativos bachianos.

A sequência de quintas está associada às relações tonais observadas por Dudeque (2017), referenciando os procedimentos gestuais e de ambiência da música de Bach.

5.1.4 Simetrias

Segundo Salles (2018), a simetria na música de Villa-Lobos cumpre um papel muito importante no discurso, sendo aplicada no perfil melódico, na digitação, na forma, na harmonia e no contraponto. O compositor, geralmente, recorre ao uso do material recém-apresentado, em um jogo de conexões rápidas. Não é possível determinar o interesse de Villa-Lobos pelo emprego simétrico que, possivelmente, estaria ligado a “curiosidade em explorar suas propriedades como princípio organizador, ou devido ao seu interesse pela música de Bach, repleta de explorações inventivas das combinações simétricas” (SALLES, 2018, p. 121). Outra hipótese é a de que as simetrias empregadas por Villa-Lobos sugerem interesses estéticos comuns compartilhados por compositores de sua geração. Compositores como Edgard Varèse, Igor Stravinsky, Anton Webern e Olivier Messiaen, compartilham esse interesse, assinalando a importância da simetria na música na primeira metade do século XX (SALLES, 2009, p. 44).

Salles explora (2009) as simetrias existentes em diversas obras de Villa-Lobos, destacando a superposição de escalas diatônicas e cromáticas; os processos rítmicos e texturais e os contrastes entre teclas brancas e pretas ao piano, implicando na justaposição das escalas diatônica e pentatônica.

De acordo com o autor, a simetria, para Villa-Lobos, não é uma “planta arquetípica”, necessariamente, mas um “ponto de partida ou mesmo um ocasional patamar de estabilidade que o compositor eventualmente adota como um elemento estrutural a ser transformado” (SALLES, 2009, p. 45). O autor oferece distintas

abordagens simétricas em seus estudos, por meio das teorias de Hermann Weyl⁹¹ integradas à teoria dos conjuntos de Allen Forte⁹², e às teorias neorriemannianas⁹³.

Neste estudo, pretendemos, modestamente, reforçar as investigações trazidas por Salles (2009, 2018)⁹⁴, no que diz respeito à recorrência de padrões da digitação do piano e das técnicas de tratamento melódico, observando a presença de espelhamentos e de construções em modelo e sequência presentes na *Sinfonia n. 8*.

É evidente que, nas obras para piano e violão de Villa-Lobos, os processos de digitação e dedilhado podem definir as escolhas composicionais. De acordo com Salles (2018), a música de Frédéric Chopin pode ter despertado a atenção de Villa-Lobos para a potencialidade na exploração do dedilhado como forma de encontrar harmonias não determinadas por regras ou normatizadas pela tradição (SALLES, 2018, p. 126).

Sabemos que seu primeiro instrumento foi o violoncelo e que, provavelmente, era o instrumento com que o compositor tinha maior familiaridade, tocando em orquestras e em pequenos conjuntos. Villa-Lobos também estudou clarinete, por intermédio de seu pai, mas, por seu contato e interesse pelo choro, o violão foi, por muito tempo, seu companheiro, compondo obras de referência que demonstram o fluente domínio técnico do instrumento. O piano sempre esteve presente na vida de Villa-Lobos. Quando ele se mudou para a casa da sua tia paterna, Leopoldina Villa-Lobos do Amaral, Heitor se aproximou do instrumento, talvez admirado pela música bachiana apresentada por sua tia ou mesmo por meio de estudos orientados por ela. Outra figura valiosa na vida de Villa-Lobos foi sua primeira esposa, a pianista Lucília Guimarães Villa-Lobos, importante intérprete da sua música, ensinando-lhe piano e, possivelmente, auxiliando-o em alguns acabamentos estéticos de suas primeiras composições (PINTO, 2010, p. 4).

⁹¹ Weyl (1952) analisa a presença simétrica em diversas obras da pintura, da escultura e da arquitetura, destacando cinco tipos de simetria, sendo a bilateral, translacional, rotacional, ornamental e cristalográfica. Segundo Weyl (1952), a simetria possui dois significados, constituindo “algo como bem proporcionado, bem equilibrado e [...] denota aquele tipo de concordância de várias partes pelas quais elas se integram em um todo” (WEYL, 1952, p. 3, tradução nossa).

⁹² “Muitos estudos de análise de música pós-tonal adotam a teoria dos conjuntos como procedimento metodológico para a compreensão de certos procedimentos harmônicos. Apesar de concebida para a análise de música dodecafônica – na qual se trabalha com conjuntos ordenados – a técnica pode ser empregada satisfatoriamente na análise de música tendo por base apenas o sistema de afinação temperada. E pode até mesmo ser usada na organização do material composicional, como ferramenta criativa” (SALLES, 2016, p. 1).

⁹³ Hugo Riemann possui um elaborado estudo sobre a tonalidade cromática. A teoria neorriemanniana “refere-se aos estudos que atualmente têm se voltado a tratados elaborados ao final do século XIX, por diferentes teóricos, cujas considerações interagiram com uma “música cromática que é triádica, mas não é unificada tonalmente” (COHN, 1998, p. 170), de maneira que sua compreensão extrapola o âmbito da teoria tonal diatônica” (BARROS, MOREIRA e OGATA, 2015, p. 1).

⁹⁴ Canellas (2014) e Falqueiro (2017) também abordam os processos simétricos na música villalobiana.

Duarte (2009) comenta que, ao se deparar com a leitura ao piano das obras orquestrais de Villa-Lobos, notou elementos de extrema importância, que o fizeram compreender muitas passagens de sua obra orquestral, ajudando-o, inclusive, na identificação de erros contidos nas partituras (DUARTE, 2009, p. 97). Muitas obras de Villa-Lobos foram concebidas ao piano e orquestradas posteriormente. Este tipo de procedimento é comumente utilizado por diversos compositores.

Podemos averiguar esse artifício, especificamente, no ciclo das sinfonias. Os manuscritos gentilmente cedidos pelo Museu Villa-Lobos trazem alguns excertos de determinadas sinfonias escritas em forma de redução para piano, em duas claves, ou mesmo em três claves. Podemos supor que as sinfonias foram escritas ou “testadas” no piano para posterior orquestração. Como exemplificação, apresentamos um fragmento do primeiro movimento da *Sinfonia n. 12* (1957), ilustrado figura 72, no qual podemos verificar a redução para piano, contendo algumas indicações sobre a instrumentação.



Figura 72: Fragmento do manuscrito do primeiro movimento, *Allegro non Troppo* da *Sinfonia n. 12* de Heitor Villa-Lobos.

Outro exemplo é oferecido na figura 73, que ilustra um fragmento da *Sinfonia n. 8*, escrito em três claves, sem indicações dos instrumentos. Este fragmento não está incorporado em nenhum momento da *Sinfonia n. 8*, sendo descartado pelo compositor na versão final da obra.

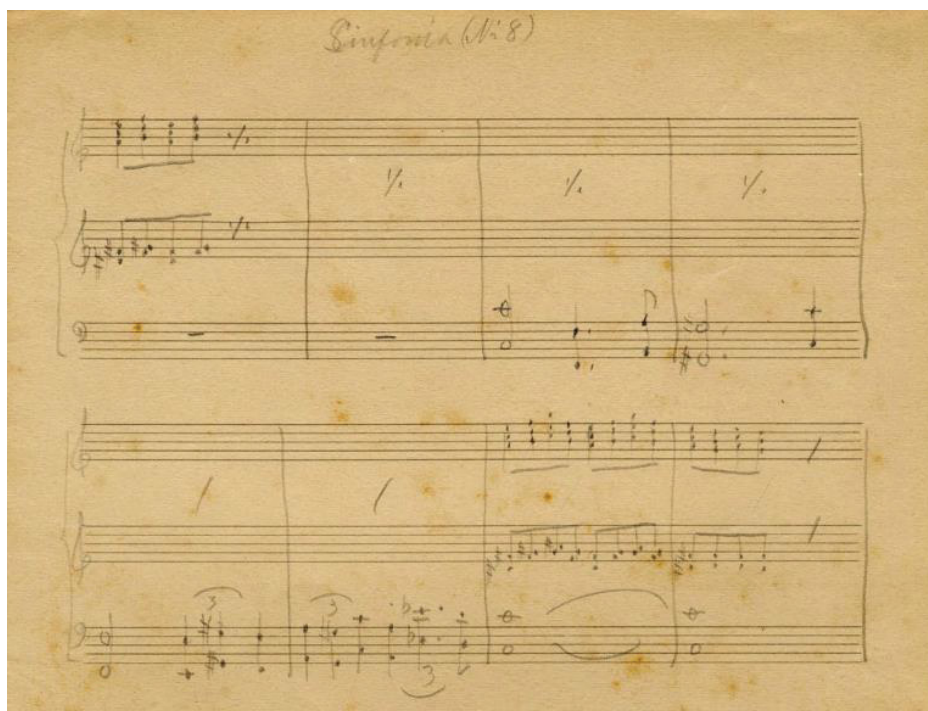


Figura 73: Fragmento do manuscrito da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

Como mencionado, um tipo de recurso simétrico na música villalobiana é a oposição entre teclas brancas e pretas. A primeira investigação acerca deste procedimento foi realizada por Souza Lima (1946). O autor observa este artifício na *Baratinha de Papel* da *Prole do Bebê n. 2* (1921), sendo um procedimento pianístico empregado por Villa-Lobos, que estabelece a base para suas composições subsequentes para piano, consistindo em uma sequência de notas que obedece a uma certa simetria entre as teclas brancas e pretas (SOUZA LIMA, 1946, p. 152). De acordo com Oliveira (1984), a combinação das notas em teclas pretas e brancas foi uma das reais preocupações do compositor em suas obras para piano, desenvolvendo este dispositivo ao extremo, caracterizando seu próprio estilo. O autor ressalta que este dispositivo é característico em suas peças para piano, porém é utilizado esporadicamente para outros instrumentos. Entre essas exceções, Oliveira (1984) cita a *Tocata (Catira Batida)* da *Bachianas Brasileiras n. 8* (1944) (OLIVEIRA, 1984, 34).

Na introdução do segundo movimento da *Sinfonia n. 8*, o *Lento (Assai)*, podemos constatar este tipo de procedimento, já no primeiro compasso, executado pelos clarinetes e fagotes. Essa melodia é escrita em forma espelhada, técnica que iremos abordar posteriormente e possui uma simetria na melodia oferecida pelos clarinetes, considerada a mão direita ao piano, executando alternadamente uma tecla branca e uma tecla preta. Simultaneamente, a melodia dos fagotes representa a mão esquerda ao piano, em que

e brancas sobrepostas nas duas vozes, sendo Ré \flat e Sol \flat nas teclas pretas e Fá e Ré nas teclas brancas, conforme ilustra a figura 75. Neste excerto, também notamos a sobreposição de duas escalas pentatônicas, sendo a recorrência da pentatônica maior de Sol \flat e a pentatônica menor com *blue note*⁹⁷ de Si (Dó \flat)⁹⁸.



Figura 75: Oposição entre teclas brancas e pretas do piano no segundo movimento, *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 60.

Este tipo de simetria, presente nestes dois excertos do segundo movimento, antecede os acordes conclusivos compostos por dissonâncias, denominados de finalização varèsiana neste estudo. Ao que aparenta, Villa-Lobos contrasta essa relação de simetria pela oposição das teclas brancas e pretas e, conseqüentemente, pela sobreposição de escalas pentatônicas, com a suspensão de um acorde assimétrico. Villa-Lobos, possivelmente, substitui o conceito de consonância versus dissonância pelo conceito de simetria versus assimetria.

A sobreposição de teclas brancas e pretas é outro procedimento recorrente no decorrer de toda a *Sinfonia n. 8*. Mais do que a relação mecânica instrumental, esse artifício está geralmente relacionado as passagens cromáticas, quase sempre ocorrendo de forma espelhada. Segundo Salles (2018), alguns dos usos mais característicos da simetria na música de Villa-Lobos se encontra no perfil melódico, por meio das relações de alturas, seja pela digitação ou dedilhado do piano ou do violão, conforme já abordado, assim como na “formatação de frases, pois ele adorava criar palíndromos e explorar outras possibilidades de espelhamento” (SALLES, 2018, p. 123).

⁹⁷ É possível ocorrer na escala pentatônica o acréscimo do quarto grau aumentado, ou do quinto grau diminuto. “As *blue notes* são também consideradas como um dispositivo expressivo nas melodias do blues. Elas também formam um intervalo de trítone em relação à tônica da escala” (PALMEIRA DA SILVA, 2012, p. 49).

⁹⁸ Pentatônica maior de Sol \flat : Sol \flat (Fá \sharp) - Lá \flat - Si \flat - Ré \flat - Mi \flat . Pentatônica menor com *blue note* de Si (Dó \flat): Si (Dó \flat) - Ré - Mi (Fá \flat) - Fá - Lá.

A simetria axial⁹⁹ de reflexão horizontal pode ser refletida em relação a um eixo horizontal, de “modo a ser possível se fazer corresponder ponto a ponto com a imagem original” (SOUZA e TAFFARELLO, 2013, p. 57). Em uma melodia, por exemplo, este tipo de simetria consiste na reflexão dos movimentos da voz superior na voz inferior, realizando movimentos contrários nas vozes. São poucos os compositores que utilizam o espelhamento com precisão matemática¹⁰⁰, sendo que a grande maioria o utiliza apenas com a finalidade de manter o movimento do gesto melódico de forma espelhada. A figura 76 exemplifica este tipo de escrita espelhada.

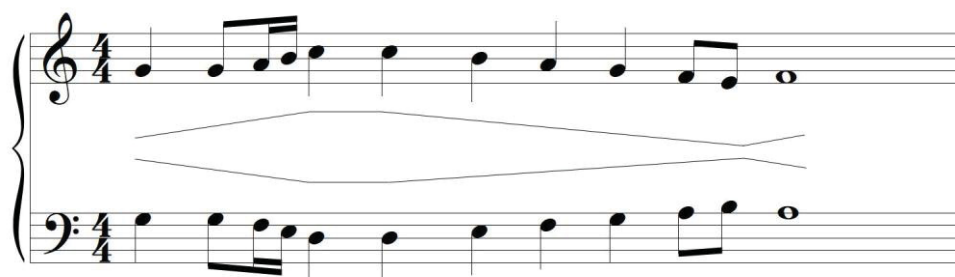


Figura 76: Escrita espelhada. Reflexão horizontal.

Na *Sinfonia n. 8* observamos o emprego do procedimento de reflexão horizontal em diversos momentos. No primeiro movimento, a escrita de forma espelhada ocorre em quatro ocasiões. O primeiro excerto acontece no compasso 19 nas madeiras. O movimento ascendente é realizado pelas flautas transversais e seu reflexo por movimento descendente é realizado pelo clarone. Trata-se de uma passagem de transição essencialmente cromática, apoiada pelo pedal na nota Mi_b. A figura 77 exhibe este movimento de reflexão horizontal.

⁹⁹ Em geometria, a simetria axial é uma linha que divide uma figura em duas partes simétricas, isto é, como se fossem o objeto e o seu reflexo em um espelho. As letras A e U são exemplos de reflexões verticais, enquanto as letras C e K, são exemplos de reflexões horizontais.

¹⁰⁰ Um exemplo de reflexão horizontal com perfeição intervalar é o *Mikrokosmos* (1926-1937) de número 141, de Béla Bartók.



Figura 77: Reflexão horizontal no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 19.

Ao observarmos este excerto de forma mais cuidadosa, notamos outros tipos de simetria, como a sobreposição de teclas brancas e pretas ao piano e um tipo de procedimento investigado por Salles (2018) nos quartetos de cordas villalobianos, a progressão *omnibus*¹⁰¹. Esta progressão foi definida pelo regente e compositor americano Victor Fell Yellin, em seu livro publicado em 1998, *The Omnibus Idea*. O autor menciona que o princípio desta progressão é característico da linguagem harmônica tonal, sendo posteriormente transfigurada na música do início do século XX. A simetria e o cromatismo são elementos que sustentam um elo perceptível entre a tradição tonal e as novas tendências do século XX, idealizando os conceitos fundamentais da progressão *omnibus*.

A progressão *omnibus* clássica ou tradicional, ilustrada na figura 78, consiste em uma sequência de cinco acordes, sendo o primeiro um acorde de dominante com sétima em sua primeira inversão, com a fundamental no soprano. Nas vozes internas, contralto e tenor, ocorre um intervalo de terça menor, que permanece estável como uma espécie de pedal, enquanto as vozes externas, soprano e baixo, se expandem por movimento contrário de forma cromática (YELLIN, 1998, p. 3). Essa série de cinco acordes é encerrada reprisando o acorde inicial, porém em posição fundamental com a terça no soprano. O terceiro acorde é uma tríade menor em sua segunda inversão. O segundo e quarto acordes são compreendidos como acordes de dominante com sétima ou acordes de sexta aumentada. Também observamos a troca de vozes do soprano e do baixo entre o primeiro acorde e o último.

¹⁰¹ Para maiores detalhes vide Paulo de Tarso Salles: *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função* (2018), p. 142-155.

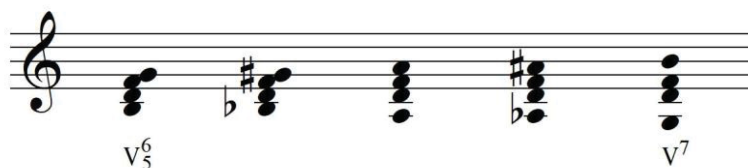


Figura 78: Progressão *omnibus* clássica segundo Yellin (1998).

Podemos compreender essa progressão como uma expansão da dominante por meio do cromatismo, na qual o princípio essencial é de duas vozes que se movem em movimento contrário de forma cromática, enquanto duas vozes permanecem estáticas. No entanto, a progressão *omnibus* clássica não representa o potencial dessa estrutura e a particularidade que muitos compositores abordaram, apresentando alterações, fragmentações, interrupções e expansões.

Segundo Salles (2018), a partir da década de 1930, Villa-Lobos passou a fazer o uso frequente de tipos de progressões construídas com diversos tipos de acordes, progressões estas, correspondentes aos aspectos mencionados por Yellin (1998) (SALLES, 2018, p. 146). Nas progressões *omnibus* villalobianas, são observadas a ausência de acordes de dominantes com sétima e o não emprego das notas pedais, extraíndo um formato peculiar para essa progressão. Salles (2018) ressalta que a ausência do pedal na estrutura villalobiana “favorece a ocorrência do eixo vertical, embora o compositor não empregue essa fórmula de maneira demasiado rígida, realizando pequenas adaptações e variações no formato global desse conceito da progressão cromática” (SALLES, 2018, p. 147).

Dentre os excertos investigados por Salles (2018), destacamos a progressão *omnibus* presente no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n. 8* (1944). Embora este excerto não seja simétrico, seu “formato balanceado é ornamentado pelo ziguezague cromático no segundo violino, dispositivo contrapontístico típico de Villa-Lobos, em conjunto com a alternância entre notas “pretas e brancas” (SALLES, 2018, p. 147). Este tipo de progressão *omnibus* averiguada por Salles (2018) é muito similar ao procedimento presente no *Andante* da *Sinfonia n. 8*¹⁰².

Neste excerto da sinfonia, nos compassos 19 e 20, constatamos quatro movimentos horizontais, sendo as flautas transversais iniciadas na nota Ré#, que se movimentam

¹⁰² A ocorrência da progressão *omnibus* na *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos foi observada pelo professor Paulo de Tarso Salles em suas considerações realizadas na banca de defesa desta tese.

ascendentemente, essencialmente de forma cromática, atingindo a mesma nota, de forma enarmônica, uma oitava acima. Já o segundo clarinete e o clarone, realizam o movimento contrário, de forma descendente, iniciando na nota Lá \flat , atingindo sua oitava, basicamente, de forma cromática. As vozes intermediárias desenvolvem um movimento em ziguezague. Os oboés realizam o ziguezague de forma ascendente, iniciando na nota Ré \flat , concluindo, no compasso 20, na mesma nota uma oitava acima. O corne inglês e o primeiro clarinete realizam esse movimento simétrico de forma descendente, escritos de forma enarmônica, iniciados na nota de Si \flat , atingindo a mesma nota uma oitava abaixo. A figura 79 ilustra essa progressão.



Figura 79: Variante da progressão *omnibus* ocorrente no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 19 e 20.

Salles (2018) ressalta a variedade das formas que Villa-Lobos emprega neste tipo de progressão. Este procedimento não é utilizado de forma simplificada ou automatizada pelo compositor, pois ele visa o processo funcional, tanto em sua função dentro de uma estrutura formal, quanto em sua morfologia, ponderando os elementos internos da estrutura (SALLES, 2018, p. 153). Até o momento, este foi o único excerto de reflexão simétrica horizontal elaborado por meio da progressão *omnibus* observado na *Sinfonia n. 8*.

O segundo excerto no qual investigamos a reflexão simétrica horizontal no *Andante* ocorre no compasso 47, onde o gestual realizado pelas flautas, oboés e clarinetes, futuramente associados à representação do índio, por intermédio do estilo de pássaro, oferece um movimento de reflexão simétrica horizontal, sendo de forma ascendente pelas flautas e oboés e descendente pelos clarinetes, conforme ilustra a figura 80.



Figura 80: Reflexão horizontal no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 47 a 52.

O terceiro excerto é oferecido no compasso 93, sendo apresentado pelas flautas, oboés, clarinetes, primeiros e segundos violinos de forma ascendente e pelos fagotes, contrafagote, violas e violoncelos de forma espelhada descendente, direcionando cromaticamente para o final da seção realizada por meio da finalização wagneriana. A figura 81 exibe este excerto.

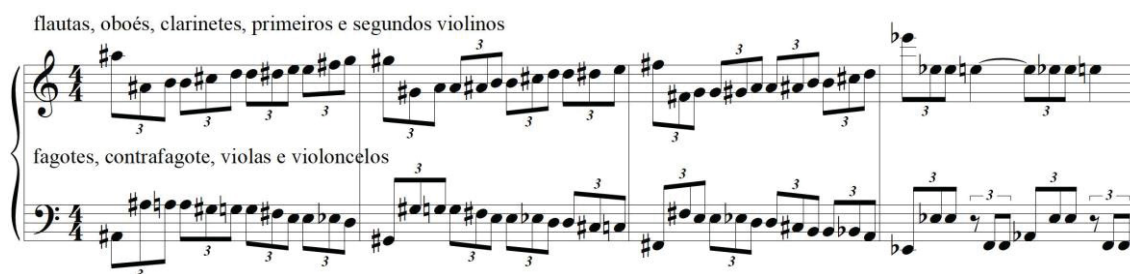


Figura 81: Reflexão horizontal no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 93 a 96.

Por fim, o quarto excerto ocorre no compasso 166. Construído por graus conjuntos, executado de forma descendente pelas madeiras e cordas e de forma ascendente pelo piano, observamos a sobreposição de tétrades paralelas descendentes, com o movimento contrário de quartas paralelas ascendentes, em um movimento diatônico, conforme a figura 82 apresenta.

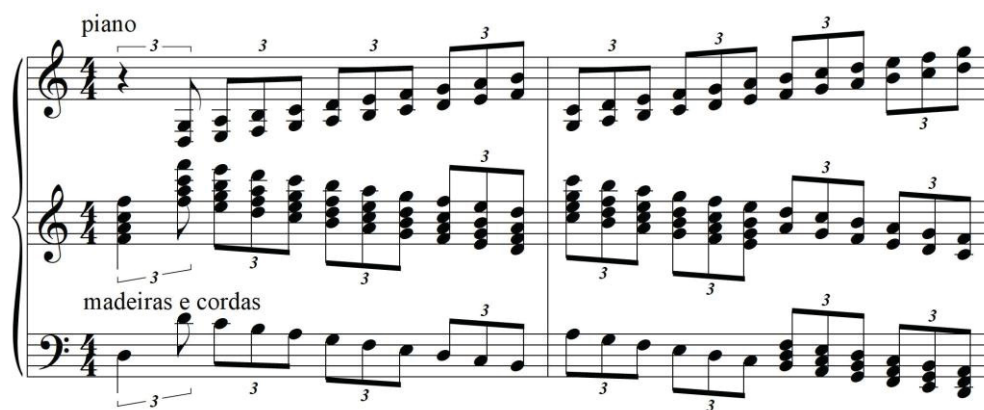


Figura 82: Reflexão horizontal no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 166 e 167.

No segundo movimento, o *Lento (Assai)*, fora os já observados gestos espelhados relacionados anteriormente com a oposição entre teclas brancas e teclas pretas do piano, ocorrentes no compasso um e no compasso 60, destacamos outro excerto onde a reflexão horizontal é empregada. Tal passagem ocorre a partir do compasso 49, no qual notamos a já discutida sequência de quintas e a possível alusão temática ao *Prelúdio (Introdução)* da *Bachianas Brasileiras n. 4*, que será debatido posteriormente. O movimento ascendente é realizado pelos primeiros e segundos violinos e o movimento descendente é realizado pelo clarone, fagotes, violas e contrabaixos. Mesmo com figuras rítmicas distintas no terceiro e quarto tempos de cada compasso, o gesto melódico se mantém de forma espelhada, proporcionalmente. A figura 83 exhibe este excerto.



Figura 83: Reflexão horizontal no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 49 a 52.

No *Allegretto Scherzando*, terceiro movimento da *Sinfonia n. 8*, os processos de reflexão horizontal ocorrem quatro vezes. O primeiro deles é exibido no compasso 9, em uma passagem transitória para o primeiro gesto cadencial deste movimento, a finalização varèsiana. Neste compasso, o espelhamento acontece pela oposição de direções entre as

madeiras e os metais. Este gesto é posteriormente transposto no compasso 10, um tom abaixo, sendo executado pelas cordas. A figura 84 exhibe este espelhamento.

Figura 84: Reflexão horizontal no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 9 a 11.

A segunda ocorrência deste procedimento no *Allegretto Scherzando* advém no compasso 39. Este espelhamento é construído de forma cromática e transitória, sendo o movimento ascendente realizado pelas flautas e clarinetes e o movimento descendente pelos oboés e fagotes, conforme ilustra a figura 85.

Figura 85: Reflexão horizontal no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 39 e 40.

No compasso 103, observamos a terceira ocorrência da simetria de reflexão horizontal. As madeiras realizam o direcionamento ascendente, enquanto as trompas se movimentam contrariamente, de forma descendente. A melodia que possui o movimento ascendente, como discutiremos adiante, aparenta aludir aos gestos temáticos de *Petrushka* de Igor Stravinsky. A figura 86 oferece este excerto.

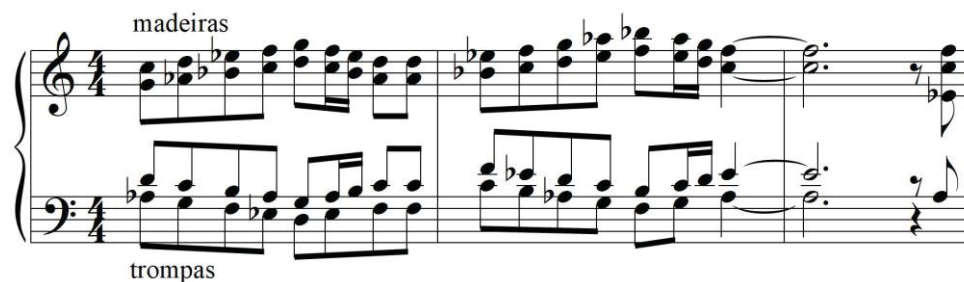


Figura 86: Reflexão horizontal no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 103 a 105.

A última aparição deste procedimento, no terceiro movimento, tem início em uma passagem transitória que conecta o *Piu Mosso*, concluindo o movimento. Construído de forma diatônica pela sobreposição de quartas paralelas, esse direcionamento é oferecido no compasso 129 de forma ascendente pelas flautas, oboés, clarinetes e trompetes e de forma descendente pelo corne inglês, clarone, fagotes e trombones. Este mesmo gestual é repetido no compasso seguinte, uma segunda maior abaixo, sendo executado pelos primeiros e segundos violinos de forma ascendente e pelas violas, violoncelos e contrabaixos de forma descendente. A figura 87 exhibe essa passagem.



Figura 87: Reflexão horizontal no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 129 a 131.

No último movimento, o *Allegro (Justo)*, o emprego da reflexão horizontal também ocorre quatro vezes. A primeira aparição acontece no compasso 4, na introdução do movimento, preparando o tema que será apresentado no compasso 7. As flautas e oboés são espelhados pelo movimento contrário dos clarinetes, conforme exhibe a figura 88.

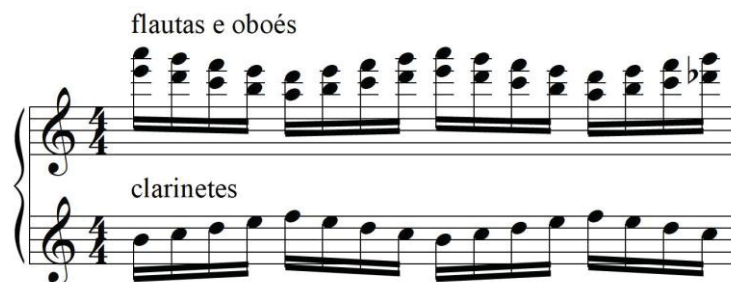


Figura 88: Reflexão horizontal no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 4.

No compasso 54, a melodia de transição oferece a simetria por espelhamento. Executado de forma ascendente pelas flautas, oboés, clarinetes, primeiros e segundos violinos e violas, essa melodia se diferencia ritmicamente da melodia descendente apresentada pelo clarone, fagotes, violoncelos e contrabaixos, ocorrendo uma oposição de tempo e contratempo. A figura 89 exibe o excerto em questão.



Figura 89: Reflexão horizontal no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 54 a 58.

No compasso 67, constatamos a terceira ocorrência da escrita espelhada presente no quarto movimento. A melodia que, possivelmente, alude ao gênero modinha, a ser investigada futuramente, é apresentada de forma ascendente pelas madeiras, contrastada de forma descendente ritmicamente, alterada pelas trompas, trompetes e cordas, conforme ilustra a figura 90.

flautim, flautas, oboés, cornê inglês e clarinetes

trompas, trompetes, primeiros e segundos violinos e violas

Figura 90: Reflexão horizontal no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 67 a 70.

A última aparição da reflexão horizontal na *Sinfonia n. 8* ocorre no compasso 119 do *Allegro (Justo)*, em um movimento de finalização da seção para a reexposição do tema principal. Estes gestos melódicos por movimento contrário são oferecidos pelos primeiros violinos e violas, iniciados de forma descendente e pelos segundos violinos iniciados ascendentemente, conforme apresenta a figura 91.

primeiros violinos e violas

segundos violinos

Figura 91: Reflexão horizontal no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 119 a 127.

Constatamos, nestes excertos investigados, o emprego da escrita espelhada possuindo funções específicas na construção do discurso musical villalobiano. Estes tipos de reflexões horizontais oferecem um direcionamento que, muitas vezes, são caracterizados por um movimento de transição e de conexão entre partes, oferecendo uma ruptura com o contexto precedente para uma conexão objetiva com o novo elemento a ser

apresentado, ou mesmo de forma melódica, inserindo uma elaborada melodia contrapontística sobreposta à melodia principal, sendo realizada por movimento contrário. É um procedimento simétrico que substitui as conexões entre partes ou seções, comumente realizadas por meio de progressões de acordes ou de conexões temáticas.

Outro tipo bastante comum de simetria, constituindo em um recurso imprescindível para música tonal e atonal, refere-se à repetição de elementos de forma literal ou variada, garantindo uma unidade temática e formal. Chamado de sequência ou de modelo e sequência, este procedimento pode ser empregado: no conteúdo temático, em sua reafirmação e variação; no conteúdo harmônico, caracterizando passagens para uma nova região tonal ou para uma modulação¹⁰³ ou pode mesmo ser empregado para a efetivação de transições que conectam seções bastante distintas, sendo que o modelo e a sua sequência proporcionam a coerência necessária para essa conexão.

Rosa de Lima (2008) divide a sequência em dois tipos: a sequência melódica e a sequência harmônica. A sequência melódica se refere a um padrão repetido na mesma voz, de forma imediata, partindo de uma altura diferente, podendo ser tonal ou real. Na sequência tonal, o padrão é “mantido dentro da mesma tonalidade, o que implica mudanças intervalares entre a apresentação do padrão e suas repetições”. Já na sequência real, o padrão intervalar é “rigorosamente mantido em todas as transposições, implicando no uso de notas alteradas” (ROSA DE LIMA, 2008, p. 162).

O emprego deste procedimento pode ser observado em diversos momentos de uma obra musical, englobando diversos compositores, períodos e estilos. Neste estudo, investigaremos apenas aquelas sequências que possuem um destaque estrutural, no que diz respeito aos aspectos temáticos, transitórios ou de elementos que oferecem uma unidade simétrica. Para maior clareza, dividiremos essas ocorrências em dois tipos, sendo a do tipo temático e a do tipo transitório.

No *Andante*, conforme observado, destacamos a presença de uma unidade temática oferecida pela transformação do tema principal. No início do movimento, previamente às transformações temáticas, notamos o tema replicado por meio do modelo e sequência. A sequência do tipo real é oferecida nos compassos 7 e 13. Após a exposição do tema no

¹⁰³ No que diz respeito a modulação, Dudeque (2003a) considera que este tipo de procedimento está “entre os mais comuns e simples para a realização de mudança de centro tonal, ocorrendo quando o compositor apresenta uma ideia musical em um determinado centro tonal e reapresenta a mesma ideia transposta para um outro centro tonal” (DUDEQUE, 2003a, p. 10).

compasso 3, ele é transposto uma quarta aumentada acima no compasso 7 e uma décima primeira acima no compasso 13, conforme ilustra a figura 92.



Figura 92: Modelo e sequência: temático. *Andante da Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 3 e 4, 7 e 8, 13 e 14.

Esse procedimento também é observado em dois momentos no *Lento (Assai)*: o primeiro deles ocorre na seção B, com a aparição do segundo tema, inspirado no gênero modinha, a ser discutido posteriormente. Este modelo e sequência sofre pequenas alterações intervalares, podendo ser relacionando à sequência do tipo tonal. Notamos, em sua primeira aparição, na melodia descendente construída em tercinas, o intervalo de quarta justa entre a segunda colcheia e a terceira, que difere das outras sequências, nas quais constatamos o intervalo de terça menor. Sobreposta a essa melodia, observamos o gesto melódico descendente construído por terças paralelas, nas quais também ocorrem pequenas modificações intervalares, se comparado com o modelo gerador. A partir do compasso 27, este tema é reexposto com algumas nuances, como, por exemplo, no compasso 30, em que o tema é oferecido ornamentado. A figura 93 ilustra os excertos em questão.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, marked 'c.19', consists of two staves. The upper staff, labeled 'modelo', contains a melodic line with slurs and triplets. The lower staff, labeled 'sequência', features a more rhythmic line with numerous triplets. The second system, marked 'c.27', also has two staves. The upper staff, labeled 'modelo', continues the melodic development with slurs and triplets. The lower staff, labeled 'sequência', shows a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

Figura 93: Modelo e sequência: temático. *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 19 a 22, 27 a 30.

A segunda sequência temática presente no *Lento (Assai)* ocorre no compasso 49. Este excerto está associado a um possível intratexto com o *Prelúdio* da *Bachianas Brasileiras n. 4*. Construído por reflexão horizontal, possui a sequência realizada por graus conjuntos descendentes em intervalos de segundas maiores. O modelo é apresentado no compasso 49, seguido por sua sequência do tipo tonal a partir do compasso 50, conforme ilustra a figura 94.



Figura 94: Modelo e sequência: temático. *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 49 a 52.

O tema principal que permeia todo o terceiro movimento da *Sinfonia n. 8* também emprega o modelo e sequência. De caráter tonal, essa sequência incide de duas formas: na primeira delas, o modelo é apresentado a partir do compasso 1, gerando a sequência a partir do compasso 5. Além das pequenas nuances intervalares, observamos uma aceleração rítmica oferecida pela presença das tercinas. O modelo do compasso 14 se difere ao exibido anteriormente, havendo a redução de um compasso. Sua sequência é realizada no compasso 17, de forma compacta, substituindo o movimento conclusivo de colcheias por uma semibreve. Estes temas exibidos a partir dos compassos 1, 5 e 14, são replicados uma terça acima a partir do compasso 121. A figura 95 exhibe estes excertos.

c.1 modelo

c.5 sequência

c.14 sequência

sequência

transposto

c.121

c.125

c.134

Figura 95: Modelo e sequência: temático. *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 1 a 4, 5 a 8, 14 a 19, 121 a 124, 125 a 128, 134 a 139.

O último modelo e sequência de caráter temático ocorre no último movimento, o *Allegro (Justo)*. O tema principal é exposto por todo o movimento, seja de forma integral ou fragmentada. Extraímos alguns excertos nos quais fica evidente o seu emprego em forma de sequência tonal. A partir do modelo oferecido nos compassos 1 e 2, notamos sua sequência realizada uma sexta maior acima, possuindo apenas uma variação rítmica no compasso 4. O modelo oferecido no compasso 7 é replicado de forma idêntica no compasso 8, sendo transposto no compasso 9, 10, 11 e 12. O compasso 19 corresponde ao tema inicial do compasso 7, porém sua sequência é realizada por um semitom descendente. A reexposição ocorre a partir do compasso 139, no qual os modelos e sequências exibidos anteriormente são transpostos uma quinta justa abaixo. A figura 96 ilustra este tema e suas sequências.

c.1 modelo sequência

c.7 modelo sequências

c.19 modelo sequência

transposto

c.139

c.151

Figura 96: Modelo e sequência: temático. *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 1 a 4, 7 a 12, 19 e 20, 139 a 144, 151 e 152.

O emprego de simetrias por modelo e sequência em excertos transitórios ocorre com maior frequência. Ao que tudo indica, Villa-Lobos utiliza esse procedimento a fim de conectar duas ideias essencialmente distintas, obtendo uma coerência similar aos procedimentos transitórios tradicionais. No primeiro movimento, Villa-Lobos aplica esse procedimento seis vezes. Poderíamos elencar um número maior destas ocorrências, entretanto, investigaremos os momentos em que essa relação sequencial transitória é nítida.

A partir do compasso 61, observamos uma melodia de caráter transitório, na qual o modelo é oferecido, seguido por três sequências do tipo tonal. A figura 97 ilustra esse excerto.

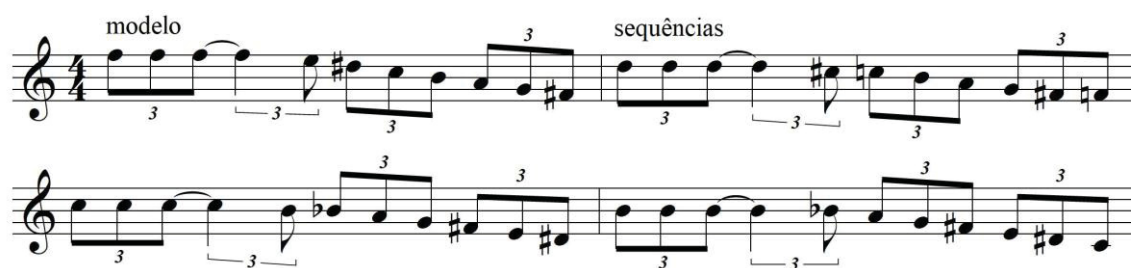


Figura 97: Modelo e seqüência: transitório. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 61 a 64.

Linear ao excerto mencionado acima, a passagem transitória é estendida, agora por meio de uma melodia oferecida pelos fagotes, tuba e violoncelos. De caráter tonal, essa seqüência tem início após o modelo oferecido no compasso 73, conforme ilustra a figura 98. Na última seqüência, no compasso 76, ocorrem pequenas variações rítmicas, com a finalidade de iniciar um *acelerando* orquestral, que terá início no compasso seguinte.

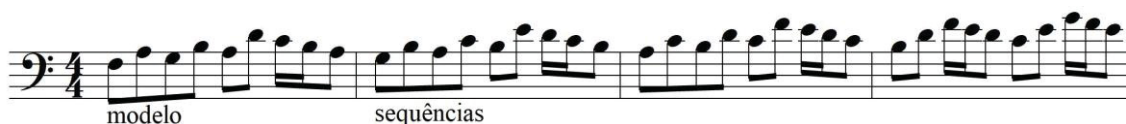


Figura 98: Modelo e seqüência: transitório. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 73 a 76.

O excerto simétrico de reflexão horizontal ocorrente no compasso 93, mencionado anteriormente, pode também ser relacionado com uma transição sequencial de caráter tonal. Construída por graus conjuntos, este excerto transitório direciona para o fechamento da seção. A figura 99 exibe o trecho referido.



Figura 99: Modelo e seqüência: transitório. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 93 a 95.

Ocorrente na seção transitória estendida para a conexão com o *Tempo 1º*, a melodia inicialmente oferecida pelo clarone, contrafagote, piano e contrabaixos, desenvolve o modelo e sequência de caráter tonal, possuindo algumas nuances intervalares, sendo iniciada no compasso 128, conforme a figura 100 oferece.



Figura 100: Modelo e sequência: transitório. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 128 a 136.

Dando continuidade à simetria anterior, observamos o modelo e sequência de caráter tonal no compasso 141, no fechamento da seção do *Piu Mosso* para a conexão com o *Tempo 1º*, em um movimento simétrico de reflexão horizontal. A figura 101 ilustra esse excerto.

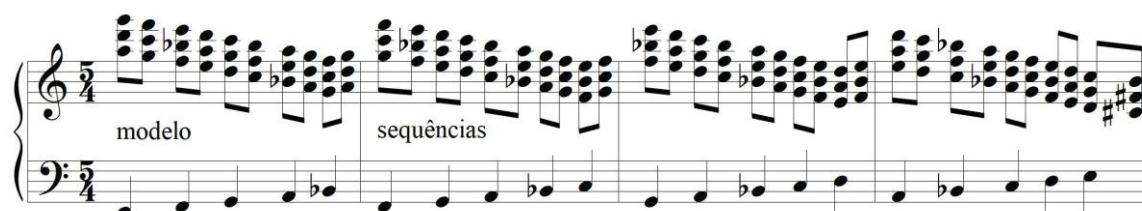


Figura 101: Modelo e sequência: transitório. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 141 a 144.

A última sequência transitória presente no *Andante* ocorre no compasso 169. Com poucas variações intervalares e rítmicas, essa sequência tonal direciona para o fechamento do movimento. A figura 102 oferece essa sequência.



Figura 102: Modelo e sequência: transitório. *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 168 a 170.

O *Allegretto Scherzando* oferece dois momentos de simetria de caráter transitório por modelo e sequência. O primeiro ocorre a partir do compasso 17, no qual observamos o fragmento do tema principal sobreposto às figurações de semicolcheias, seguido por uma escrita reflexiva em tercinas. A sequência de caráter tonal é exibida no compasso 21, uma quinta justa abaixo, conforme ilustra a figura 103.

modelo

sequência

Figura 103: Modelo e sequência: transitório. *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 17 a 24.

A segunda ocorrência deste procedimento no terceiro movimento é observada no compasso 40. Também de caráter tonal, essa sequência transitória se baseia no modelo apresentado no compasso 40. A figura 104 oferece o excerto em questão.

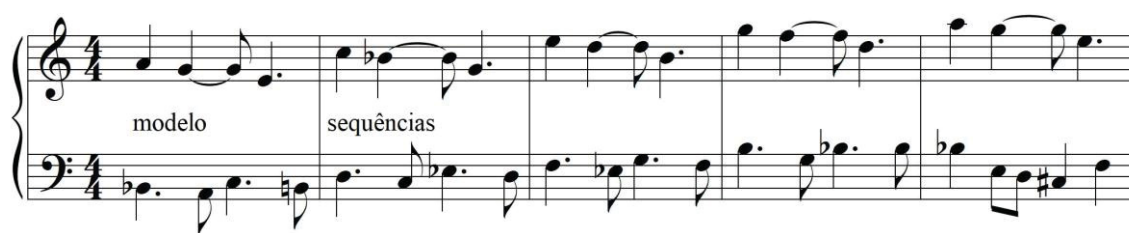


Figura 104: Modelo e sequência: transitório. *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 40 a 44.

Cinco simetrias por modelo e sequência são investigadas no último movimento, o *Allegro (Justo)*. A primeira ocorre em dois momentos, no compasso 13, sendo transposta uma quinta justa acima no compasso 145. O modelo oferecido no compasso 13 é adotado por uma sequência transitória de caráter tonal. O tema principal exibido anteriormente é acelerado ritmicamente e variado. Este tipo de procedimento é característico na escrita villalobiana. A figura 105 ilustra os excertos em questão.



Figura 105: Modelo e sequência: transitório. *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 13 a 16, 145 a 148.

A sequência de caráter tonal também é presente nos excertos do compasso 23, sendo transposta uma quinta justa acima no compasso 155. Ambos os trechos oferecem a continuidade da seção transitória ilustrada no exemplo anterior. A sequência tonal em questão é ilustrada na figura 106.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'c.23 modelo' and 'sequência', shows a transition from a model to a sequence. The second system, labeled 'c.155', also shows a transition from a model to a sequence. Both systems are in 4/4 time and feature triplets and other rhythmic patterns.

Figura 106: Modelo e sequência: transitório. *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 23 a 26, 155 a 158.

Ainda pertencente à transição estendida acima citada, observamos um breve momento sequencial, ocorrente no compasso 41, conforme ilustra a figura 107.

The image displays a single system of musical notation for piano. The system is labeled 'modelo' and 'sequência', showing a transition from a model to a sequence. The system is in 4/4 time and features triplets and other rhythmic patterns.

Figura 107: Modelo e sequência: transitório. *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 41 e 42.

Escrita de forma reflexiva, a sequência tonal iniciada no compasso 54 também faz parte dessa grande transição estendida supracitada. A figura 108 exibe esse excerto.



Figura 108: Modelo e sequência: transitório. *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 54 a 58.

A última ocorrência da simetria por modelo e sequência é oferecida na coda, em um excerto que remete ao gênero do choro, a ser discutido oportunamente. O modelo é apresentado nos compassos 171 e 172 e sua sequência de caráter tonal exibida nos compassos 173 e 174, conforme verificamos na figura 109.



Figura 109: Modelo e sequência: transitório. *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 171 a 174.

Como referido anteriormente, distintos modelos e sequências podem ser elencados no decorrer desta sinfonia, porém listamos aqueles que confiamos serem os mais evidentes e importantes para o discurso musical no que diz respeito à simetria. Ao que tudo indica, o emprego sistemático destes diversos aspectos simétricos também era realizado por diversos compositores contemporâneos a Villa-Lobos, deixando o compositor brasileiro ciente prática da época.

5.2 Citação textual: autocitação

De acordo com Corrado (1992), a autocitação demonstra certa constância na reutilização de estruturas completas próprias, atribuindo-as novos significados (CORRADO, 1992, p. 37). A autocitação também pode ser relacionada ao conceito de intratextualidade. Segundo Sant’anna (2007), a intratextualidade ocorre “quando o poeta reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente” (SANT’ANNA, 2007, p. 62). Bakhtin observa relações entre textos e as relações dentro dos textos, diferenciando intertextualidade de intratextualidade. A intratextualidade é quando duas vozes são mostradas no interior do mesmo texto, como no discurso direto, indireto ou indireto livre, não devendo alcunhar de intertextualidade (FIORIN, 2011, p. 22). A intertextualidade trata da relação que um determinado autor estabelece em seu texto com um texto de outro autor, enquanto o processo de intratextualidade descreve a relação que um autor estabelece consigo mesmo. Para Piedade (2017a), a ideia da reescrita na composição musical é delineada pelo conceito de “reescrita intratextual”, apresentado por Anne Claire Gignoux¹⁰⁴. Este conceito envolve diversas estratégias que o compositor utiliza e que funcionam como forças de reinvenção na sua obra (PIEADADE, 2017a, p. 140).

A paráfrase de sua própria música é bastante comum entre diversos compositores. Elementos como estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas são reaproveitadas, alterando ou não o sentido original. Villa-Lobos, ao longo de sua vida, cultivou o hábito de reciclar suas obras antigas, dando uma nova roupagem, muitas vezes com novos títulos. Citamos, como exemplo, o *Momoprecoce, fantasia para piano e orquestra sobre “O Carnaval das Crianças Brasileiras”*, de 1929, estreado em 1930, em Paris. A pianista Magda Tagliaferro encomendou a Villa-Lobos um concerto para piano e orquestra, com o intuito de ser estreado em Paris. No entanto, Villa-Lobos não compôs um novo material, optando por orquestrar um conjunto de oito peças para piano que compusera entre 1919 e 1920, intituladas *O Carnaval das Crianças Brasileiras*. Essa adaptação originou o *Momoprecoce*¹⁰⁵.

Empregados de forma consciente ou inconsciente, os intratextos permeiam a obra de Villa-Lobos. Na *Sinfonia n. 8*, investigaremos dois possíveis intratextos ocorrentes no

¹⁰⁴ Anne-Claire Gignoux. *De l’intertextualité à la réécriture. Cahiers de Narratologie*. Nice, n. 13, p. 1-8, 2006.

¹⁰⁵ Em análise prévia, investigamos a possibilidade de que Villa-Lobos tenha se inspirado no gesto melódico de *O Ginete do Pierrozinho*, ou mesmo do *Momoprecoce*, na construção de um motivo que percorre o *Allegro da Dansa (Lembrança do Sertão)* da *Bachianas Brasileiras n. 2* (PUPIA, 2017a, p. 90).

Lento (Assai). Nestes excertos observamos a apropriação de Villa-Lobos da linguagem estilística bachiana, inicialmente presente nas *Bachianas Brasileiras* e, posteriormente, reaproveitada nesta sinfonia.

O primeiro intratexto investigado se refere a *Bachianas Brasileiras n. 4*. Essa *Bachianas* foi originalmente composta para piano, sendo dividida em quatro movimentos: *Prelúdio (Introdução)*, de 1941; *Coral (Canto do Sertão)*, de 1941; *Ária (Cantiga)*, de 1935 e *Dança (Miudinho)*, de 1930. Villa-Lobos orquestrou essa *Bachianas Brasileiras* em 1942, sendo estreada no mesmo ano no Rio de Janeiro, com a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, com a regência do próprio Villa-Lobos.

Investigamos um possível reaproveitamento ou mesmo uma alusão na transição da recapitulação do *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* com o gestual presente no *Prelúdio (Introdução)* da *Bachianas Brasileiras n. 4*¹⁰⁶. A figura 110 oferece os compassos iniciais deste prelúdio, composto pelo arpejo ascendente de acordes, tendo sua resolução por grau conjunto descendente, harmonicamente executado em uma sequência de quintas¹⁰⁷. Na versão orquestral, estes arpejos são realizados pelos primeiros violinos.



Figura 110: *Prelúdio (Introdução)* da *Bachianas Brasileiras n. 4* de Heitor Villa-Lobos. Compassos 1 a 4.

Este mesmo gesto melódico ocorre no *Lento (Assai)* de forma similar. Fora da já mencionada sequência de quintas neste excerto, corroborando para a relação entre as duas obras, nós observamos, na melodia dos primeiros e segundos violinos, a presença do arpejo dos acordes de forma análoga. Mesmo que haja notas de passagem na elaboração destes arpejos, a sonoridade resultante nos remete a uma sensação auditiva bastante similar ao *Prelúdio (Introdução)* da *Bachianas Brasileiras n. 4*, especialmente por sua resolução fraseológica realizada por grau conjunto descendente. Em ambos os excertos,

¹⁰⁶ A título de curiosidade, a melodia do *Prelúdio (Introdução)* da *Bachianas Brasileiras n. 4* foi referenciada no *Samba em Prelúdio* (1962) de Vinícius de Moraes e Baden Powell.

¹⁰⁷ Vide página 94.

Villa-Lobos emprega os violinos para a execução destas melodias. A figura 111 ilustra o excerto em questão no *Lento (Assai)*.

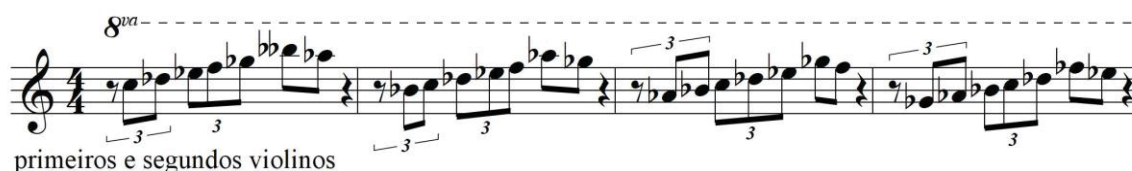
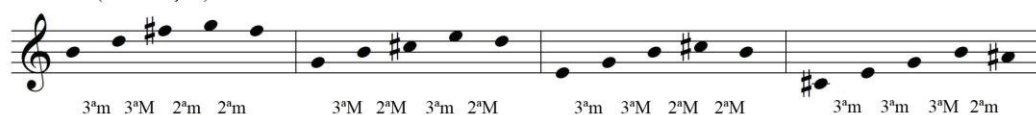


Figura 111: Melodia dos primeiros e segundos violinos. *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 49 a 52.

Na figura de número 112, comparamos a relação intervalar dos excertos, desconsiderando as notas de passagem, evidenciando os arpejos. Notamos que, além do gestual do arpejo ascendente, com sua resolução descendente por grau conjunto, muitos intervalos melódicos coincidem, apoiando essa alusão. Como mencionado, a sequência de quintas agregadas ao arpejo de acordes ascendentes com sua resolução descendente por grau conjunto, juntamente com a sonoridade instrumental, auxilia na suposição deste intratexto.

Prelúdio (Introdução) - Bachianas Brasileiras n. 4



Lento (Assai) - Sinfonia n. 8

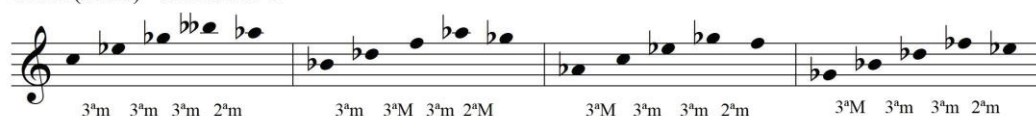


Figura 112: Comparativo intervalar do *Prelúdio (Introdução)* da *Bachianas Brasileiras n. 4* com o *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução.

O segundo intratexto pode estar relacionado com a *Bachianas Brasileiras n. 5*, que é considerada uma das composições mais populares de Villa-Lobos. Escrita para soprano solista e orquestra de violoncelos (oito violoncelos), ela é dividida em dois movimentos,

sendo a famosa *Ária (Cantilena)*, com o texto de Ruth Valadares Corrêa¹⁰⁸, composta em 1938 e a *Dança (Martelo)*, com texto de Manuel Bandeira, composta em 1945. A estreia da *Ária* ocorreu em 1939, no Rio de Janeiro, tendo como solista Ruth Valadares Corrêa, regida pelo próprio Villa-Lobos. Meses depois seria estreada em New York, na Feira Mundial, tendo como solista a soprano Bidu Sayão, acompanhada pela Orquestra Filarmônica de New York, com a regência de Walter Burle Marx.

Dudeque (2008) aponta diversas relações desta ária com a música bachiana. Segundo o autor, a série das *Bachianas Brasileiras* é a obra mais significativa realizada por um compositor latino americano no século XX que se refere à música de Bach. A *Ária (Cantilena)* ilustra as afinidades com a música bachiana de maneira notável, em particular, no desdobramento do material motivico da melodia, que muito se assemelha às técnicas utilizadas por Bach (DUDEQUE, 2008, p. 155).

Conforme discutido anteriormente, observamos uma possível alusão à música bachiana no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8*. Essa alusão aparenta ser uma reelaboração de Villa-Lobos ao estilo de Bach, em que também podemos investigar um suposto reaproveitamento do gestual da *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n. 5*. A figura 113 ilustra o excerto em questão, que ocorre no compasso 34 da *Ária (Cantilena)*, em um movimento conclusivo para o início da seção do *Più Mosso*. Realizado pelos violoncelos cinco e seis, em pizzicatos, muito se assemelha ao excerto do *Lento (Assai)*.



Figura 113: Gesto melódico cadencial dos violoncelos 5 e 6 da *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n. 5* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 34.

¹⁰⁸ A *Ária* recebeu, inicialmente, a letra de Altamirando de Souza, conforme informação manuscrita na partitura original pelo próprio Villa-Lobos. Neste manuscrito, abaixo do texto de Altamirando, consta a nova letra de Ruth Valadares Corrêa, escrita a lápis, que viria a se consagrar como texto definitivo da *Ária*.

fragmentos melódicos como possíveis intratextos, pois remetem de forma muito análoga aos procedimentos empregados em obras precursoras do compositor.

5.3 Citação textual: empréstimo temático

O empréstimo temático está relacionado com as possíveis alusões temáticas as quais Villa-Lobos emprega em suas obras. De acordo com Corrado (1992), o empréstimo de elementos temáticos é empregado como ponto de partida para o desenvolvimento do imaginário musical (CORRADO, 1992, p. 38). Segundo López-Cano (2007), a citação de um tema é o caso mais evidente de intertextualidade, ocorrendo quando o compositor se refere a um trabalho específico. Essa referência deve ser forte, sendo referenciada a uma obra específica e reconhecível, de forma intencional, e que possua literalidade (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 31).

Na *Sinfonia n. 8*, investigamos a presença de quatro possíveis empréstimos temáticos, os quais nós nomeamos de: tema Schubert, inspirado no tema inicial do primeiro movimento da *Sinfonia n. 9* (1828), do compositor austríaco; tema Tristão, baseado no *leitmotiv* da ópera *Tristão e Isolda* (1859) de Richard Wagner; temas de *Petrushka* (1911), fundamentados em gestos melódicos deste ballet de Stravinsky e o tema de *La Plus que Lente* (1910) / *Chovendo na Roseira*, inspirado na obra para piano de Debussy, posteriormente conectada com a canção de Tom Jobim.

5.3.1 Tema Schubert

De acordo com Tarasti (1995), o tema inicial do primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos alude ao tema inicial da *Sinfonia n. 9* (1828) de Franz Schubert¹⁰⁹. Essa menção ao gestual temático schubertiano é aparente, sendo contrastada pela textura construída por acordes quartais, tornando possível, neste mesmo excerto, observar uma ambientação indígena, conforme discutiremos adiante.

De grande importância no repertório sinfônico, a *Sinfonia n. 9* de Schubert ocupa uma estratégica posição histórica. Esta sinfonia dialoga com a *Sinfonia n. 9* (1824), de Ludwig van Beethoven, em especial no último movimento, o *Allegro Vivace*, em que são exibidas nítidas citações da *Ode à Alegria* de Beethoven, com um caráter de homenagem póstuma.

¹⁰⁹ Eero Tarasti, *Heitor Villa-Lobos: The life and works: 1887-1959*, 1995, p. 377.

Na figura 116 observamos o tema exposto pelas trompas, sem acompanhamento, no primeiro movimento da *Sinfonia n. 9* de Schubert, o *Andante-Allegro ma non troppo-Più Moto*. Este tema percorre toda a primeira seção, derivando os conteúdos temáticos apresentados no *Allegro ma non troppo* e no *Più Moto*.

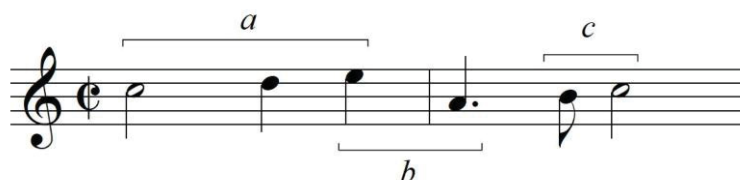


Figura 116: Tema do primeiro movimento *Andante-Allegro ma non troppo-Più Moto* da *Sinfonia n. 9* de Franz Schubert. Redução. Compasso 1 e 2.

É interessante mencionar uma similaridade estrutural entre o primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos com o primeiro movimento da *Sinfonia n. 9* de Schubert. Essa semelhança se dá pela utilização das terminologias de andamento e de caráter análogas. Com exceção do *Tempo 1º*, presente na sinfonia de Villa-Lobos, as demais seções possuem definições equivalentes, conforme ilustra a tabela 5. Essa relação diz respeito apenas à nomenclatura das seções, pois os procedimentos composicionais muito se diferem.

O primeiro movimento da sinfonia de Schubert oferece uma grande introdução, o *Andante*. Apenas no *Allegro, ma non troppo*, a concepção estrutural da forma sonata é introduzida. No primeiro movimento da sinfonia de Villa-Lobos, não fica evidente o uso do arquétipo da forma sonata, mesmo que de forma manipulada. Como iremos observar, a construção deste movimento aparenta estar associada à forma seccional.

<i>Sinfonia n. 9 - Franz Schubert</i> (1º movimento)	<i>Sinfonia n. 8 - Heitor Villa-Lobos</i> (1º movimento)
<i>Andante</i>	<i>Andante</i>
<i>Allegro, ma non troppo</i>	<i>Allegro</i>
<i>Più Moto</i>	<i>Piu Mosso</i>
-----	<i>Tempo 1º</i>

Tabela 5: Quadro comparativo entre os primeiros movimentos da *Sinfonia n. 9* de Franz Schubert e da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

A figura 117 oferece um comparativo intervalar dos dois excertos melódicos, apresentando os três motivos que constituem o tema. A similaridade é notável no que diz

respeito às figuras de valores e à direção melódica, possuindo apenas duas diferenças intervalares, no primeiro e no terceiro intervalo.

Interval analysis of the first themes:

Schubert: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (half).
 Intervals: 2ªM, 2ªM, 5ªJ, 2ªM, 2ªm.

Villa-Lobos: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (half).
 Intervals: 2ªm, 2ªM, 4ªJ, 2ªM, 2ªm.

Figura 117: Comparativo intervalar entre os temas iniciais do primeiro movimento da *Sinfonia n. 9* de Franz Schubert e da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

Este contorno melódico está presente de forma marcante em todo o primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Como discutido anteriormente, uma elaborada conexão destes três motivos gera novos materiais temáticos, em que a presença da transformação temática neste movimento é notável.

É evidente que Villa-Lobos possuía conhecimento desta sinfonia. Dono de um vasto repertório, sendo um músico de orquestra e regente de carreira internacional, certamente ele tinha ciência de uma obra tão notável e executada pelo mundo. Podemos até especular que essa citação à *Sinfonia n. 9* possui um caráter de homenagem a Olin Downes, grande apreciador da música de Schubert¹¹⁰.

5.3.2 Tema Tristão

Como discutido anteriormente¹¹¹, o tema Tristão remete à melodia inicial do *Prelúdio de Tristão e Isolde* de Richard Wagner. Essa melodia é caracterizada por uma sexta menor ascendente seguida por um cromatismo descendente. De acordo com Piedade

¹¹⁰ Apenas para ilustrar essa especulação, segue um excerto de uma crítica do *New York Times*, redigida por Downes em 1939, enobrecendo a sinfonia de Schubert: “Um programa de Schubert, excelentemente arranjado e culminando na glória da grande sinfonia em dó maior, foi apresentado ontem à noite pela Orquestra Filarmônica-Sinfônica de New York, maestro John Barbirolli, no Carnegie Hall” (NEW YORK TIMES, 1939, tradução nossa).

¹¹¹ Vide: finalização wagneriana, finalização por acorde Tristão e finalização por motivo Tristão, a partir da página 71.

(2017c), este tema é um elemento de grande importância no início da ópera, sendo largamente debatido, caracterizando um intertexto muito comum em diversas obras¹¹² (PIEADADE, 2017c, p. 282). A figura 118 exhibe novamente o design melódico deste tema wagneriano.



Figura 118: Tema Tristão. *Prelúdio* da ópera de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. Redução. Compassos 1 a 3.

Este tipo de gesto melódico é recorrente na música villalobiana¹¹³, sendo geralmente empregado em momentos nos quais há uma sobreposição de procedimentos inspirados no prelúdio wagneriano. Não podemos afirmar que apenas a presença de um intervalo de sexta menor ascendente remeta ao prelúdio wagneriano, pois necessitamos de mais elementos que corroborem essa alusão.

Segundo Piedade (2017b), a alusão ao tema Tristão é baseada no contexto da obra como um todo, sendo pela admiração de Villa-Lobos pela música de Wagner; pela simbologia historicamente construída do prelúdio wagneriano; pela reação aos acordes iniciais desta ópera pela comunidade de musicólogos e compositores e, sobretudo, pela forma que Villa-Lobos insere essas citações, comprometendo ou contaminando todas as sextas menores ascendentes subsequentes, ocasionando essa analogia ao prelúdio wagneriano (PIEADADE, 2017b, p. 213).

No *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8*, destacamos, anteriormente, alguns elementos que aludem ao *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*. Contribuindo com essas associações, entre os compassos 2 e 3, observamos o intervalo de sexta menor ascendente, idêntico ao prelúdio wagneriano, ambos iniciados na nota Lá², seguidos pela nota Fá³. A terceira nota, o Mi, é substituída por Villa-Lobos pela nota Sol³, que mantém a relação cromática, porém de forma ascendente, seguida por um salto descendente de sétima menor, diferente do cromatismo apresentado por Wagner. A figura 119 ilustra o tema Tristão villalobiano.

¹¹² Além da mencionada paródia ao acorde Tristão em *Golliwogg's Cake Walk* da suíte *Children's Corner* (1908) de Debussy, notamos também a presença do motivo Tristão em diversos momentos da obra.

¹¹³ A presença do tema Tristão (também nomeado de motivo Tristão) foi investigado no primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2* em: Adailton Sergio Pupia, *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2* de Heitor Villa-Lobos, 2017a, UFPR (dissertação de mestrado).



Figura 119: Tema Tristão. *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 2 a 5.

O tema Tristão empregado por Villa-Lobos muito se assemelha ao de Wagner, por sua instabilidade cromática e pela semelhança da proporção das figurações rítmicas. A afinidade do timbre e da textura também auxiliam para essa associação. Após a introdução concluída por uma finalização varèsiana, destacamos similaridade timbrística da apresentação do tema, executado pelas violas sem acompanhamento.

Este tema Tristão é reapresentado cinco vezes no *Lento (Assai)*. No compasso 10, ele é apresentado pelas violas e corne inglês, iniciado na nota Lá. No compasso 11, ele é transposto uma quarta justa acima, iniciando na nota Ré pelos oboés. Na recapitulação, no compasso 35, o tema é apresentado pelos primeiros e segundos violinos, iniciados novamente na nota Lá. No compasso 42 é executado pelo corne inglês, também iniciado na nota Lá e, no compasso 43, é transposto uma quarta justa acima, iniciando na nota Ré pela flauta transversal.

Em diversos momentos deste movimento, notamos o emprego deste gesto intervalar de sexta menor ascendente, porém, apenas nestes excertos citados, o tema Tristão é caracterizado por seu contorno melódico associado aos diversos elementos que ambientam a sonoridade wagneriana.

5.3.3 Temas de *Petrushka*

A música de Igor Stravinsky influenciou uma geração de compositores, dos quais Villa-Lobos não é exceção. Segundo depoimento do próprio Villa-Lobos, a sua formação artística e da sua personalidade se deve a influência do seu pai, Raul Villa-Lobos, não podendo, no entanto, “deixar de reconhecer o quanto me interessam J. S. Bach, Florent Schmidt e Stravinsky” (GRAÇA, 1982, p. 66).

Em sua primeira viagem a Paris, em 1923, Villa-Lobos ficou impressionado com *A Sagração da Primavera* (1911-1913) de Stravinsky, compondo, a partir da década de 1920, a série dos *Choros* e o poema sinfônico *Amazonas*, associados diretamente ao impacto que a música primitiva e selvagem de Stravinsky exerceu no compositor brasileiro (GUÉRIOS, 2009, p. 197-198). Villa-Lobos já conhecia algumas obras de

Stravinsky por meio de partituras, antes mesmo da viagem a Paris, como atesta a cópia que realizou de *Pribaoutki* (1914) para voz e orquestra de câmara (JARDIM, 2005, p. 60).

A influência da música de Stravinsky é recorrente em diversas obras de Villa-Lobos, por meio de procedimentos composicionais ou de pequenas alusões, associadas, em especial, com *A Sagração da Primavera*. Entretanto, não foi apenas *A Sagração da Primavera* que causou impacto na música villalobiana. Segundo Salles (2009), no poema sinfônico *Amazonas*, Villa-Lobos emprega figurações sonoras próximas às utilizadas por Claude Debussy em *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) e *La Mer* (1905), além dos balés de Stravinsky, referindo-se a *O Pássaro de Fogo* (1910), *Petrushka* (1911) e *A Sagração da Primavera* (SALLES, 2009, p. 186).

Nóbrega (1971) relaciona um excerto motivico do quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n. 3* (1938), a *Toccata Pica-Pau*, com o balé *Petrushka*, no qual “com alegria de haver exposto integralmente o tema, o piano revoluteia e cabriola como um polichinelo, ou como as flautas da fanfarra de *Petrushka*” (NÓBREGA, 1971, p. 64).

A figura 120 ilustra esse excerto mencionado por Nóbrega (1971) e notamos a alusão ao gestual melódico do *Allegro Giusto (Dança Russa)* de *Petrushka* (exibido na figura 120) com a *Toccata Pica-Pau* da *Bachianas Brasileiras n. 3*.

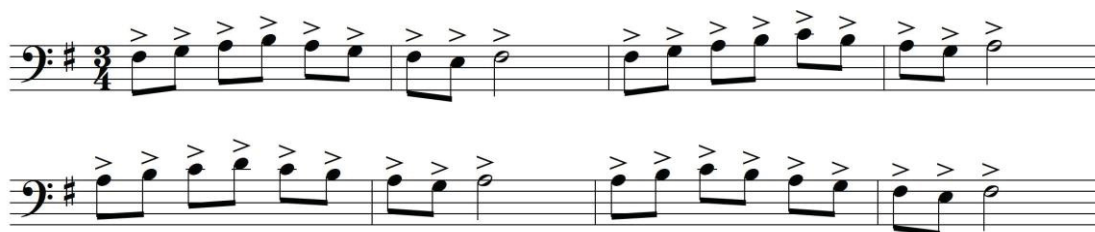


Figura 120: Gesto melódico de *Petrushka* presente na *Toccata Pica-Pau* da *Bachianas Brasileiras n. 3* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 30 a 37.

Investigamos alguns gestos melódicos presentes no terceiro e quarto movimentos da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos que aludem diretamente a dois excertos de *Petrushka*, sendo o *Allegro Giusto (Dança Russa)* e a primeira cena do ballet, o *Vivace*. A primeira alusão à Stravinsky está associada ao contorno melódico dos primeiros compassos do *Allegro Giusto (Dança Russa)* de *Petrushka*, conforme a figura 121 ilustra.



Figura 121: Melodia de *Petrushka. Allegro Giusto (Dança Russa)* de Igor Stravinsky. Redução. Compassos 1 a 4.

Este tema é exposto no início da *Dança Russa*, sendo recorrente em todo o movimento. Possivelmente, este gestual melódico de *Petrushka* é apresentado em três momentos do terceiro movimento da *Sinfonia n. 8*. Em ambos os excertos, a densidade orquestral é reduzida, ficando evidente o destaque desta melodia. A primeira ocorrência incide no compasso 54, sendo exposto pelos trompetes, oboés e violas.



Figura 122: Gesto melódico de *Petrushka* no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 54 e 55.

A segunda alusão ao gestual motivico de *Petrushka* aparenta ocorrer no compasso 71, executado pelos trompetes e trombones, distribuídos em um movimento paralelo de quartas justapostas, com o pedal na nota Fá, executado pelos contrabaixos, violoncelos e tímpanos, conforme ilustra a figura 123.

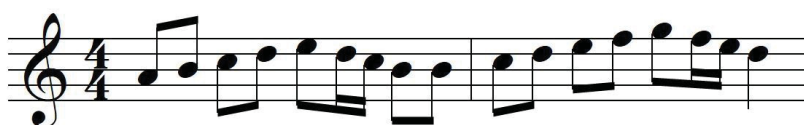


Figura 123: Gesto melódico de *Petrushka* no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 71 e 72.

A última aparição desta alusão ocorre no compasso 103, com a melodia sendo apresentada pelas trompas, flautas, oboés, corne inglês e clarinetes, também justapostos em movimento de quartas paralelas, sobrepostos ao acorde composto por quartas justas sobrepostas, 4x4 em Dó, oferecido pelas cordas.

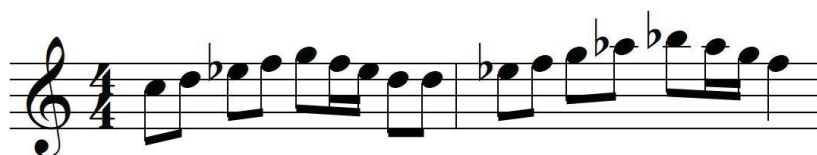


Figura 124: Gesto melódico de *Petrushka* no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 103 e 104.

Na figura 125, ilustramos essas ocorrências transpondo as melodias apresentadas por Villa-Lobos, a fim de observar detalhadamente as semelhanças com o tema oferecido por Stravinsky.

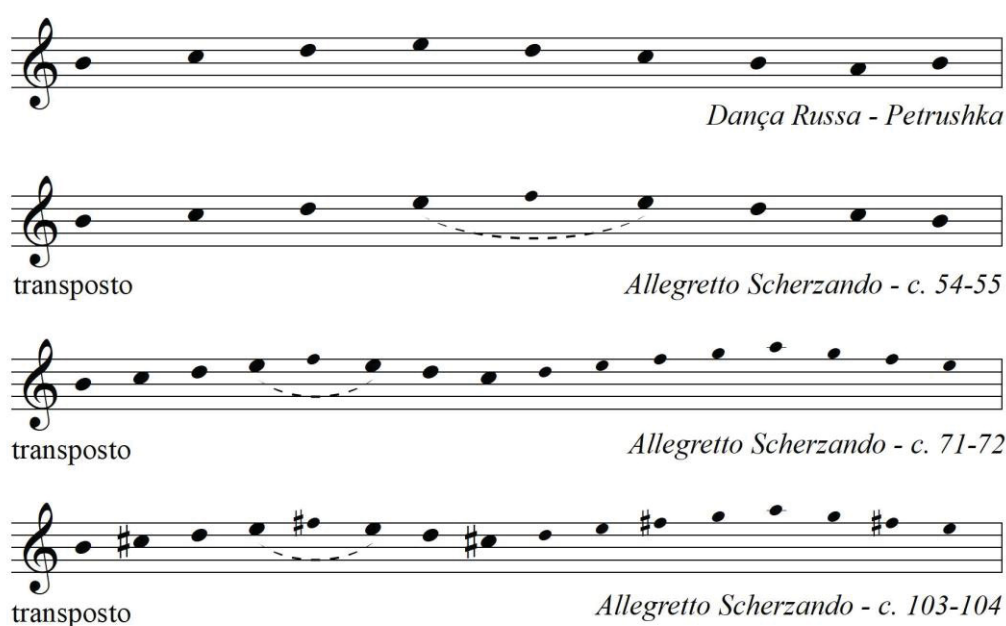


Figura 125: Comparativo melódico intervalar de *Petrushka* (*Dança Russa*) com o *Allegretto Scherzando*.

Notamos que, nos compassos 54 e 55 do *Allegretto Scherzando*, ocorre uma pequena variação entre a quarta e a quinta nota da melodia, em que Villa-Lobos realiza uma bordadura superior, entre as notas Mi e Fá. Na segunda alusão ao motivo de *Petrushka*, nos compassos 71 e 72, a bordadura incide novamente entre as notas Mi e Fá. Villa-Lobos utiliza, neste excerto, o mesmo motivo intervalar na sequência da melodia, sendo uma transposição de terça menor ascendente, iniciado na nota Ré, realizando uma espécie de modelo e sequência. A última ocorrência desta possível alusão ocorre nos compassos 103 e 104. Além da manutenção da bordadura superior, agora realizada em intervalo de segunda maior, observamos a alteração da nota Dó para a nota Dó# e da nota Fá para a nota Fá#.

Um segundo gesto melódico, possivelmente inspirado em *Petrushka*, ocorre no quarto movimento da *Sinfonia n. 8*, o *Allegro (Justo)*. Essa melodia em questão é apresentada no compasso 47 da primeira cena de *Petrushka*, descrita como: “um grupo de foliões bêbados passa dançando”. Trata-se de um bloco de tríades em movimentos paralelos, dispostas na primeira inversão, executados de forma homofônica por grande parte dos instrumentos, conforme a redução da figura 126 ilustra.



Figura 126: Gesto melódico do *Vivace (um grupo de foliões bêbados passa dançando)* de *Petrushka* de Igor Stravinsky. Redução. Compassos 47 a 50.

Villa-Lobos apresenta uma ideia temática bastante aproximada à de Stravinsky no compasso 115 do quarto movimento da oitava sinfonia. Fora da relação rítmica aproximada, notamos a similaridade do contorno melódico, construída por Villa-Lobos em blocos de quartas, conforme a figura 127 exhibe.

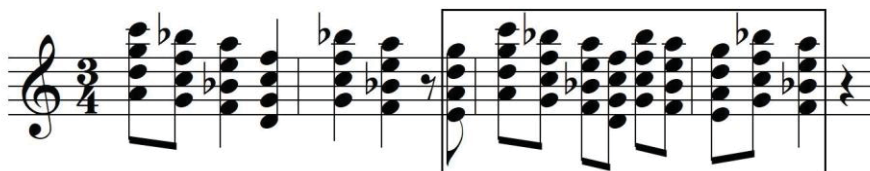


Figura 127: Gesto melódico de *Petrushka* no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 115 a 118.

Na figura 128, observamos a relação intervalar entre estes dois temas. Villa-Lobos utiliza a nota Si \flat , ao invés do Si natural empregado por Stravinsky. A nota Sol é omitida (nota de passagem) e o Si \flat é inserido novamente antes do término da frase. Mesmo com estas pequenas alterações, o gestual melódico é bastante análogo.

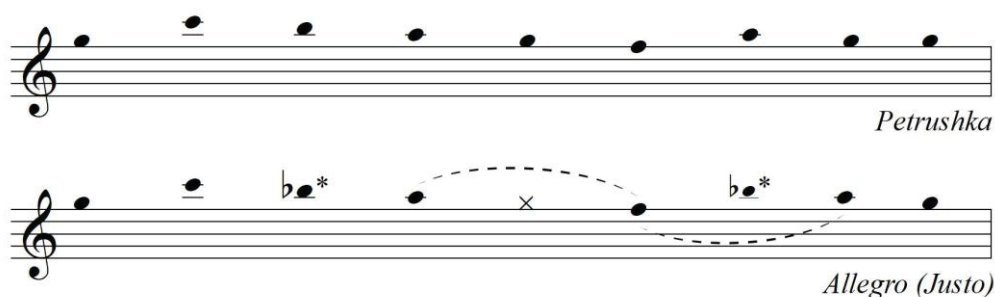


Figura 128: Comparativo melódico intervalar entre *Petrushka* e o *Allegro (Justo)*.

Estas alusões a *Petrushka* são averiguadas de forma hipotética. Não há nenhuma referência consciente por parte do compositor para tais citações dos temas criados por Stravinsky. Contudo, notamos a recorrência de alguns procedimentos utilizados por Villa-Lobos herdados da música de Stravinsky, o que nos leva a prenunciar estas possíveis menções. Ao que tudo indica, Villa-Lobos oferece essas possíveis citações temáticas de forma paródica. A paródia caracteriza uma imitação satírica ou de zombaria, “mas seu significado original se refere simplesmente à reelaboração de um material original. Este procedimento é extremamente antigo” (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 32, tradução nossa). Villa-Lobos insere estas citações paródicas de forma contrastante com o conteúdo apresentado nestes dois movimentos da *Sinfonia n. 8*.

5.3.4 Gestos temáticos de *La Plus que Lente* e *Chovendo na Roseira*

É de consenso que a música de Villa-Lobos dialoga com a obra do compositor francês Claude Debussy, em especial nas obras de sua primeira fase composicional¹¹⁴. Em uma autobiografia enviada a Francisco Curt Lange¹¹⁵ nos anos de 1940, Villa-Lobos menciona que ouviu as obras de Debussy pela primeira vez por intermédio do pianista Arthur Rubinstein e do compositor Darius Milhaud, ficando impressionado com alguns “processos originais e curiosos de combinações harmônicas e timbres debussinianos” (VILLA-LOBOS apud ARCANJO JR., 2013, p. 31). A música de Debussy era predominante em recitais e concertos no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século

¹¹⁴ A primeira fase composicional de Villa-Lobos é marcada pela influência dos compositores europeus, em especial na figura de Richard Wagner e Claude Debussy. Ela ocorre aproximadamente entre 1900 a 1920. Gérald Béhague considera a primeira fase composicional de Villa-Lobos até 1922. Já Lisa Peppercorn sugere que essa fase ocorre entre 1900 a 1915. Paulo de Tarso Salles aponta em seus estudos que a primeira fase sucede entre 1900 a 1917. E Ricardo Tacuchian assinala o fim desta fase em 1919 (DEUNÍZIO, 2016, p. 44).

¹¹⁵ Curt Lange foi um musicólogo teuto-uruguaio inspirador de movimentos musicais na América Latina. Conhecido internacionalmente, foi no continente americano que se destacou e trouxe suas maiores contribuições à musicologia do século XX.

XX. Autores como Salles (2009), Guérios (2003), Pascoal (2009), dentre outros, ressaltam a influência do compositor francês em diversas obras de Villa-Lobos.

Na seção do *Piu Mosso* do primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*, a partir do compasso 120, observamos gestos melódicos supostamente inspirados na música de Debussy, em especial no excerto de *La Plus que Lente*¹¹⁶, obra para piano solo de 1910. Nesta obra, Debussy faz uma referência sarcástica ao estilo da valsa lenta da época¹¹⁷, intitulado sua valsa de “mais que lento”.

Segundo Huizenga (2018), a obra parece precocemente direcionar para o jazz, gênero ainda a ser desenvolvido posteriormente. Com seus ritmos sincopados, plasticidade da linha melódica, não surpreendentemente despertou interesse dos músicos de jazz (HUIZENGA, 2018). Na figura 129, podemos observar o excerto em questão de *La Plus que Lente* de Debussy.



Figura 129: Excerto de *La Plus que Lente* para piano de Claude Debussy. Compassos 86 a 98.

Debussy realiza a repetição deste excerto em forma de modelo e sequência a partir do compasso 94, sendo transposto uma terça acima nos compassos 94 e 95, seguido pelo movimento descendente de colcheias, similar ao modelo apresentado anteriormente, tendo como diferença apenas a nota Ré# no lugar do Ré. Utilizamos, como

¹¹⁶ Hipótese gentilmente sugerida pelo professor Paulo de Tarso Salles para essa tese.

¹¹⁷ Possivelmente com a presença de intertextos paródicos.

exemplificação, apenas o primeiro excerto, exibido nos compassos 86 a 90, porém ambos os extratos possuem o gesto rítmico e melódico similares.

Para ilustrar o comparativo entre os dois gestos melódicos, oferecemos na figura 130 o excerto do primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos.



Figura 130: Excerto do primeiro movimento *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 119 a 125.

A melodia villalobiana apresentada pelo clarinete a partir do compasso 120 muito se assemelha ao gesto rítmico e melódico do excerto da valsa de Debussy. No comparativo da figura 131, nas notas em destaque, constatamos o movimento intervalar muito semelhante, possuindo diferenças apenas pelas notas alteradas pela armadura de clave, sendo Fá#, Dó#, e Sol#. Villa-Lobos realiza um pequeno prolongamento deste movimento descendente entre os compassos 121 e 122.

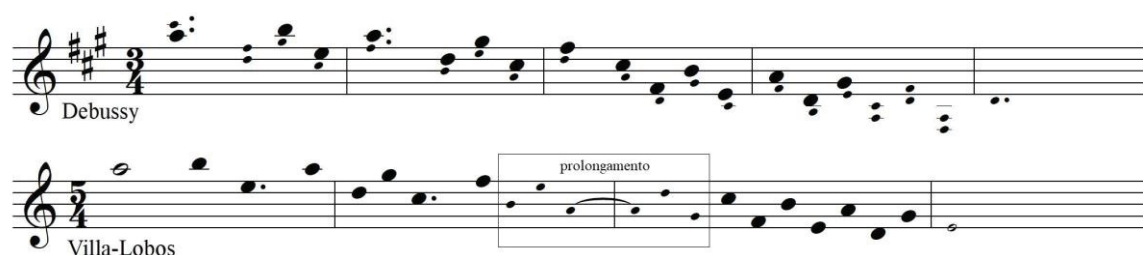


Figura 131: Comparativo do contorno melódico entre os excertos do *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos e da *La Plus que Lente* para piano de Claude Debussy. Redução.

A redução oferecida na figura 132 realiza um comparativo intervalar entre ambos os excertos, onde constatamos a similaridade dos movimentos intervalares. A direção dos intervalos é análoga, constando apenas cinco intervalos diferentes, alternando entre quarta justa e aumentada e quinta justa e aumentada.



Figura 132: Comparativo intervalar do gesto melódico entre os excertos do *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos e da *La Plus que Lente* para piano de Claude Debussy. Redução.

No que diz respeito ao aspecto rítmico, assinalamos a similaridade das figuras de valores. A figuração de semínima pontuada seguida por três colcheias ocorre três vezes, seguida pela figuração de seis colcheias, como podemos verificar na figura 133.

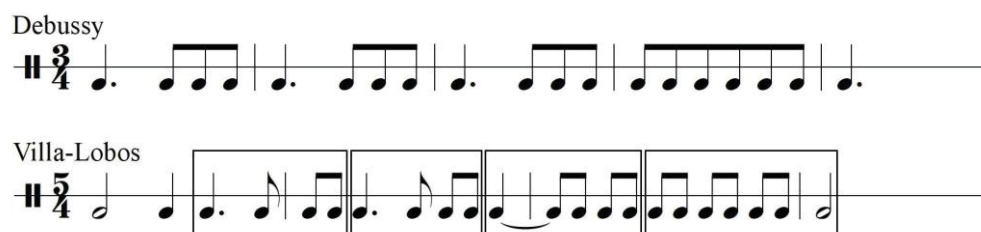


Figura 133: Comparativo das figuras rítmicas entre os excertos do *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos e da *La Plus que Lente* para piano de Claude Debussy. Redução.

Outro fato interessante desta suposta alusão à música de Claude Debussy é a conexão, por meio deste mesmo excerto musical, entre Villa-Lobos e Antonio Carlos Jobim. Como já mencionado, a intertextualidade não transcorre somente pela influência de compositores ou de obras precursoras, mas pode envolver uma reversão histórica. Podemos investigar, neste mesmo excerto do *Andante* da *Sinfonia n. 8*, gestos melódicos que podem ter inspirado o compositor Tom Jobim na concepção da canção *Chovendo na Roseira*.

Salles (2014) explora a relação da *Seresta n. 9*¹¹⁸ de Villa-Lobos, subintitulada de *Abril*, composta em 1926, no Rio de Janeiro, a partir do poema homônimo de Ribeiro Couto, sendo uma fonte inspiradora para o desenvolvimento criativo de *Chovendo na Roseira*. Assim como Villa-Lobos, Jobim realiza uma descrição poética musical da chuva, do clima, do gotejar da água etc. Segundo Salles (2014), Tom Jobim se apropria textualmente, de forma muito similar à frase do poema de Ribeiro Couto, “frescura das bocas úmidas”, convertendo em “frescura das gotas úmidas” (SALLES, 2014, p. 92). O gesto rítmico melódico se assemelha muito ao desenvolvido por Villa-Lobos, na mesma nota repetida nas três primeiras palavras, elevando um tom na monossílaba “úm”, da palavra úmida”, retornando para a nota inicial nas duas sílabas seguintes da palavra, conforme a figura 134 ilustra.

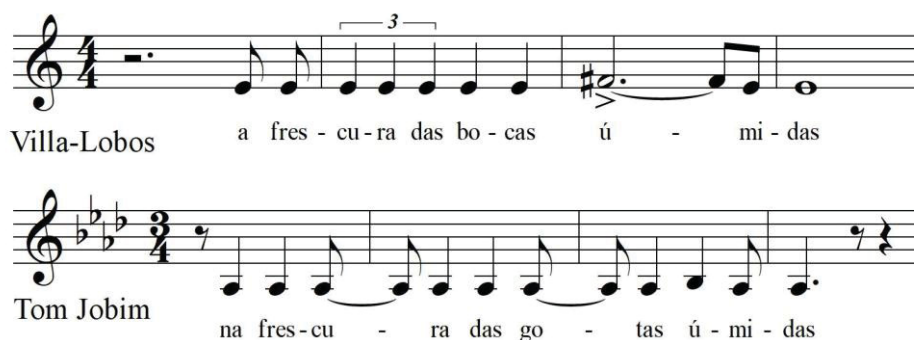


Figura 134: Gesto poético musical análogo presente na *Seresta n. 9 (Abril)* de Heitor Villa-Lobos e na *Chovendo na Roseira* de Antonio Carlos Jobim.

Segundo Albuquerque (2017), a canção *Chovendo na Roseira* demonstra “reverberações da proposta de aplicação da simetria intervalar, procedimento destacadamente recorrente em obras sinfônicas de músicos de vanguarda do início do século XX, entre os quais se alinhava também Villa-Lobos” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 53). A influência da música de Villa-Lobos é abundante na obra de Tom Jobim, investigada por diversos autores¹¹⁹.

¹¹⁸ Segundo Salles (2014), a *Seresta n. 9* de Villa-Lobos antecipa em “mais de trinta anos certas características e valores estéticos posteriormente assimilados pela canção popular brasileira” (SALLES, 2014, p. 84).

¹¹⁹ Estas discussões particularizadas da influência de Villa-Lobos na música de Tom Jobim fogem do escopo deste texto, para maiores detalhes desta relação, além dos já abordados: “A concisão modernista da *Seresta n.º 9 (Abril)* de Villa-Lobos” (2014), de Paulo de Tarso Salles e “Simetria intervalar em Tom Jobim: *Chovendo na Roseira*, um legado de Villa-Lobos?” (2017), de Joel Albuquerque, vide os textos de Juliana Ripke: “Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões” (2017); “Villa-Lobos e Tom Jobim: uma análise de influências” (2018); “As canções de amor

Podemos relacionar os gestos rítmicos melódicos do primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* com a canção *Chovendo na Roseira* de Tom Jobim. Fora a referência textual e programática empregada por Tom Jobim, possivelmente aludindo à *Seresta n. 9* de Villa-Lobos, constatamos o gesto melódico bastante similar na segunda seção de *Chovendo na Roseira*, no excerto: “pétalas de rosa carregadas pelo vento, um amor tão puro carregou meu pensamento”, com os compassos 120 a 123 do *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, cujo tema é apresentado pelo clarinete, sendo uma melodia construída em ziguezague, podendo ser associada com o gênero modinha, como discutiremos futuramente.

Tom Jobim aparenta aplicar de forma bastante similar este gestual melódico exposto por Villa-Lobos, de forma compactada, conforme ilustra a figura 135. Essa mesma melodia é apresentada na continuação deste excerto, sendo transposta um tom abaixo, incidindo em um modelo e sequência.

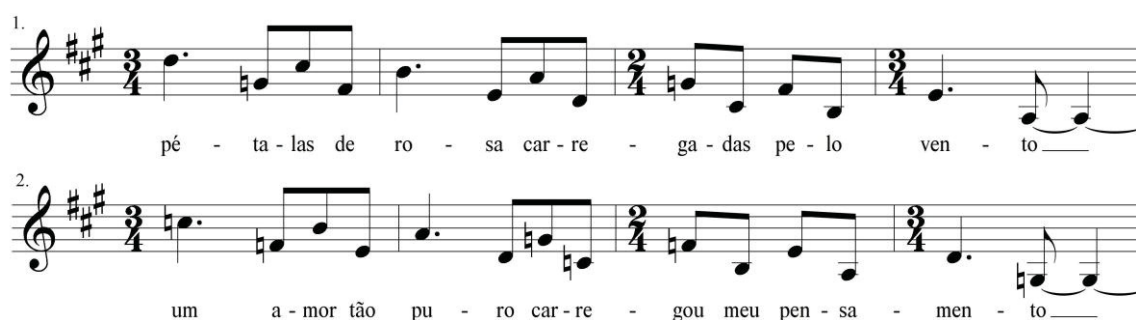


Figura 135: Excertos melódicos. *Chovendo na Roseira* de Antônio Carlos Jobim.

Na figura 136 oferecemos um comparativo intervalar destes excertos, transpondo a melodia de Villa-Lobos na tonalidade empregada por Jobim, a fim de observar com maior clareza as similaridades.

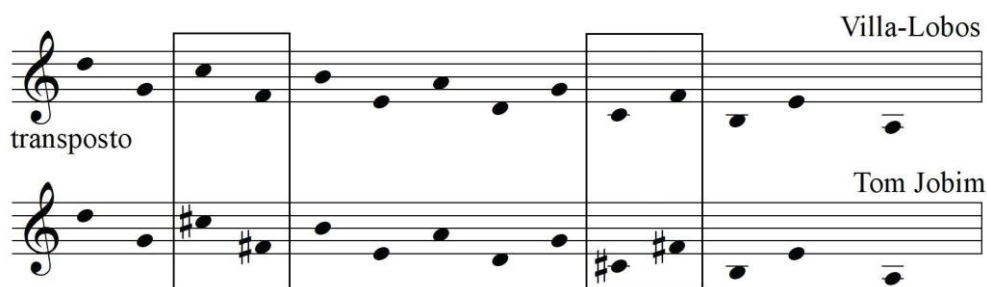


Figura 136: Comparativo intervalar entre os excertos melódicos do *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos e da canção *Chovendo na Roseira* de Antônio Carlos Jobim.

Nesta ilustração acima, fica evidente a similaridade gestual e intervalar destas duas melodias, que são diferenciadas apenas por quatro notas (em destaque) dentro de todo contorno melódico. É plausível que, devido ao contato com diversas obras de Villa-Lobos, Tom Jobim emprega de forma consciente os gestos rítmicos e melódicos, apropriando-se de múltiplos elementos da música villalobiana.

A conjectura destas conexões intertextuais entre passado, presente e futuro, observadas entre estes três compositores é admissível, dada a admiração de Villa-Lobos pela música de Debussy, tal como a admitida influência que Tom Jobim possuía por ambos os compositores. Segundo as palavras de Jobim: “Villa-Lobos e Debussy são influências profundas na minha cabeça” (CHEDIAK, 1990, p. 14).

5.4 Citação textual: citação com intenção referencial

Corrado (1992) relaciona este tipo de citação com os fragmentos advindos de repertórios folclóricos ou populares, havendo a intenção evocativa de determinadas culturas ou países, tanto no aspecto nacionalista como em seu exotismo (CORRADO, 1992, p. 38).

A música de Villa-Lobos é repleta de citações e estilizações provenientes da música folclórica e popular brasileira. De acordo com Paz (2019), a temática popular na obra de Villa-Lobos incide de forma efetiva na maioria de suas obras. Essas referências foram absorvidas na memória do compositor, regressando de forma elaborada por meio de ritmos e melodias, com a nítida influência do meio em que viveu (PAZ, 2019, p. 33). Villa-Lobos se apropriou da música folclórica e popular brasileira não apenas em citações específicas de melodias folclóricas, mas também na elaboração de ambientações musicais que remetem a personagens e ao seu habitat, como por exemplo: o índio e a floresta; o caipira e o campo; o caboclo e o sertão etc.

Em uma análise superficial de diversas obras villalobianas, é possível constatar a referência direta à música folclórica ou popular brasileira, seja por meio dos seus títulos, por alocações realizadas pelo próprio compositor, ou mesmo por citações *ipsis litteris* de melodias folclóricas conhecidas. Já em outras obras do compositor, essas referências à brasilidade são mais sofisticadas, não estando aparentes em um primeiro plano, dificultando a associação direta com o meio referenciado.

Estes elementos empregados por Villa-Lobos, que evocam diversos significados advindos da música folclórica e popular brasileira, sobrepostos a outros contextos musicais, recentemente vêm sendo investigados de forma mais sistemática, com um viés analítico mais ativo, em especial pelo emprego da retórica, da narratividade e da teoria das tópicas musicais¹²⁰, inicialmente abordadas na música villalobiana por Piedade (2005, 2007, 2009, 2017c) e, posteriormente, por Salles (2018), Moreira (2013), Santos (2015, 2016), Ripke (2016), Pupia (2017a, 2017b, 2017c, 2018, 2019), dentre outros.

Pontuamos que neste estudo não há intenção de abordar as atuais discussões sobre essa frutífera e complexa teoria, que é muito bem argumentada no recente livro de Rubén López-Cano, *La Música Cuenta* de 2020. Entretanto, oferecemos aqui uma breve contextualização, a fim de esclarecer o não emprego sistemático desta teoria neste estudo, visto que, em nossos textos anteriores¹²¹, a tópica musical foi empregada na investigação das alusões à música folclórica e popular brasileira presentes na *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos, fundamentada, principalmente, nos estudos de Salles (2018).

Em seu atual trabalho, López-Cano (2020) oferece uma extensa discussão sobre o emprego das tópicas musicais, inicialmente abordando os autores de referência e as diversas variantes presentes em seus conceitos, analisando, posteriormente, a recente aplicação desta teoria na música da Ibero-América, inclusive debatendo os estudos de Piedade (2005, 2007, 2011, 2012, 2013) e Salles (2017b).

¹²⁰ O conceito das tópicas musicais foi introduzido no vocabulário musical por Leonard Ratner, em seu livro *Classic Music: Expression, form, and style*, de 1980. Ratner propõe uma explicação em grande escala das premissas estilísticas da música clássica por volta de 1770 a 1800, enfatizando as obras de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven. Segundo o autor, “a partir dos contatos com a adoração, poesia, drama, entretenimento, dança, cerimônia, militarismo, caça e a vida das classes mais baixas, a música do início do século XVIII desenvolveu um catálogo de *figuras características*, formando um rico legado para os compositores clássicos. Algumas dessas figuras foram associadas a vários sentimentos e afetos; outras tinham um sabor pitoresco. Elas são designadas como *tópicos* - temas para o discurso musical. Os tópicos aparecem como peças totalmente elaboradas, ou seja, *tipos*, ou como figuras e progressões dentro de uma peça, ou seja, *estilos*. A distinção entre tipos e estilos é flexível; minuets e marchas representam tipos completos de composição, mas também fornecem estilos para outras peças” (RATNER, 1980, p. 9, tradução nossa).

¹²¹ Adailton Sérgio Pupia, *Alusões, gestualidade e tópicas musicais no Andante da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos*, 2018; e *Tópicas musicais na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos*, 2019.

De acordo com López-Cano (2020), um erro cometido com muita frequência está relacionado à unificação desta teoria por meio das diferentes abordagens e contribuições oferecidas pelos autores de referência¹²² e diversos pesquisadores posteriores interpretam a teoria das tópicas musicais de forma unificada e coerente, não existindo nuances distintas, o que acarretou algumas inconsistências e contradições (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 211). A chamada “teoria tópica”, segundo o autor, é designada por diferentes discursos com vários pontos em comum, mas, com tantas nuances, peculiaridades e contradições, que é “impossível considerá-las como um único corpo discursivo coerente e homogêneo” (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 260, tradução nossa).

Na conclusão do seu capítulo referente às tópicas musicais, López-Cano (2020) oferece um resumo das principais propriedades desta teoria, listando dez condições para sua existência e funcionamento, apresentando, na sequência, um guia com dezessete conselhos para os interessados em trabalhar com a teoria das tópicas musicais. Ilustramos um destes conselhos, do qual competirá muito bem na argumentação deste estudo.

“...você pode querer apenas identificar e trabalhar com referências intergenéricas, alusões estilísticas ou citações, ou outros tipos de dispositivos intertextuais ou sinais musicais. Se for esse o caso, é melhor você não entrar nos tópicos musicais e usar outra terminologia” (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 262, tradução nossa).

Essas referências intergenéricas ou o envio de uma peça musical para outros gêneros, estilos ou tipos de música é um recurso difundido em muitas tradições musicais. Segundo López-Cano (2020), este fenômeno é conceituado de diferentes maneiras, como no estudo geral de empréstimos da música de Burkholder (1994), nomeando estas remissões intergenéricas de alusões estilísticas ou, no caso de Corrado (1992), que conceitua como um processo específico de intertextualidade, chamando de citação estilística.

Podemos analisar um excerto musical que se refere a um gênero, estilo ou tipo de música específica, porém decidir que essa remissão é uma citação, alusão estilística, ou uma tópica, caracteriza elementos específicos e diferentes sobre esse fenômeno (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 222). Se decidirmos chamar de tópica, estaremos invocando uma teoria específica, que implica, necessariamente, na aceitação de certas hipóteses, onde:

¹²² Ratner (1980), Allanbrook (1983), Agawu (1991), Hatten (1994, 2004, 2018) e Monelle (2000, 2006).

“as referências intergenéricas não são isoladas, mas sistêmicas; fazem parte de práticas composicionais intensamente frequentadas pelos compositores de um determinado período (séculos XVIII e XIX) e eram facilmente reconhecidas por seus públicos; como qualquer sistema estilístico artístico, a das tópicas é composta por elementos (uma lista de tópicos comuns) e regras para combinar e gerar significados a partir destes; o dispositivo inclui regras para o aparecimento e a articulação de tópicos em uma peça, como o paradigma início-meio-fim de Agawu ou os gêneros expressivos Hatten; essas referências ligam a música a campos de significado comuns em um estilo específico; esses campos também estão estruturados e hierarquizados a partir de esquemas como aqueles expressos na distinção entre estilos baixo, médio e alto e suas elaborações teóricas posteriores; o aparecimento das tópicas em uma peça leva a interpretá-la hermeneuticamente; etc.” (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 222, tradução nossa).

De forma resumida, a teoria das tópicas musicais busca reconstruir os mecanismos de todos estes aspectos supracitados, a fim de descrever o funcionamento global de um estilo específico. Já as citações estilísticas ou estilizações não estão comprometidas com tais tarefas.

Dentro desta concepção, neste estudo, não temos a intenção de investigar o entendimento integral de um estilo específico, mas, sim, observar de que forma Villa-Lobos se apropria e reelabora as linguagens presentes na música folclórica e popular brasileira. Os elementos investigados neste estudo não serão abordados como tópicos, pois representariam um conhecimento ou uma aplicação coletiva de referências a estes estilos, que não é o enfoque deste trabalho.

Conforme discutido, as últimas sinfonias de Villa-Lobos estão supostamente conectadas a uma linguagem musical universal, cujas menções aos aspectos estéticos nacionalistas não estão em primeiro plano, sendo incorporadas e reelaboradas pelo compositor. Na *Sinfonia n. 8*, investigamos a presença de duas ambientações advindas da música folclórica e popular brasileira, como na representação do índio e de seu habitat, como também referências a alguns estilos da música carioca, presentes no Brasil nas primeiras décadas do século XX.

5.4.1 Representação indígena

O modernismo foi sinônimo de inovação e renovação na música ocidental. Compositores como Igor Stravinsky, buscaram no passado a inspiração para desenvolver suas composições, movimento este chamado de neoclassicismo. Outra forte vertente inspiradora estava focada no uso da música popular, folclórica ou de músicas não ocidentais como fontes para renovação da linguagem musical.

Villa-Lobos se enquadra nesta segunda categoria e, por meio da apropriação de elementos da cultura popular e primitiva, desenvolveu sua idiomática musical. O compositor tomou para si a representação indígena na elaboração da sua própria imagem, associação essa ocorrida diversas vezes, seja pelo compositor ou pela imprensa, como constatamos no documentário intitulado *Villa-Lobos, o índio de casaca*¹²³ (SANTOS, 2018, p. 139).

As *Danças Características Africanas* (1914-1915) são consideradas as primeiras obras de Villa-Lobos que possuem elementos da música indígena, inspiradas em temas e ritmos originados da tribo indígena Caripuna, localizada nas margens do rio madeira, no Mato Grosso. De acordo com Santos (2018), a primeira obra que apresenta o indianismo característico villalobiano é o *Choros n. 3*, composto e estreado em 1925. O compositor utiliza um dos cantos dos Parecis, *Nozani-Ná*, publicados por Roquette-Pinto no livro e nos fonogramas de Rondônia¹²⁴ (SANTOS, 2018, p. 146).

Este indianismo característico de Villa-Lobos é composto por múltiplos elementos. Moreira (2013) oferece um referencial que constitui este perfil, relacionando os aspectos simbólicos que construíram a “percepção europeia do índio, [e] os procedimentos musicais utilizados por Villa-Lobos para evocar essas ideias e a relação desses procedimentos com a sensibilidade musical da audiência, fruto da construção histórica dessas sonoridades particulares” (MOREIRA, 2013, p. 36). A representação musical do indígena e de seu habitat é dada, principalmente, pelo emprego de forma simultânea de combinações de estruturas de quartas e quintas sobrepostas, ostinatos, paralelismos, melodias baseadas em transcrições e em alguns tipos de texturas e orquestrações.

Salles (2018) oferece, em sua análise dos quartetos de cordas de Villa-Lobos, a construção de um referencial de elementos indígenas que compõe a idiomática ameríndia do compositor. Segundo o autor, o estilo ameríndio é constituído por três tipos, sendo: a) em forma de dança; b) melodia c) e paisagem sonora. A dança é caracterizada pela menção à dança ritual (representação das tradições ritualísticas); a melodia é caracterizada pela presença do motivo indígena (fragmento melódico de caráter diatônico ou pentatônico, de âmbito reduzido, com notas repetidas e articulações em *staccato* e/ou

¹²³ Documentário de Roberto Feith estreado em 1987 com roteiro e texto de Álvaro Ramos e apresentação de Paulo José. O documentário celebrou o centenário de nascimento do compositor, com enfoque na vida e obra.

¹²⁴ Além dos fonogramas da expedição de Roquette-Pinto, outra importante fonte de elementos indígenas para Villa-Lobos foi o livro do viajante Jean de Léry, intitulado *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique*, publicado pela primeira vez em 1578 (SANTOS, 2018, p. 152).

marcato) e a paisagem sonora é caracterizada pelo emprego das sonoridades da flauta nasal (alusão à sonoridade do instrumento indígena) e aos sons da natureza (alusão à série harmônica e ao uso de sons não temperados, como glissandos e elementos percussivos) (SALLES, 2018, p. 264). Em alguns excertos da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, constatamos determinados elementos que fazem parte deste referencial ameríndio.

O tema indígena¹²⁵ villalobiano é elaborado segundo os conceitos de estaticidade, monotonia e simplicidade no contorno melódico, construídos sobre pulsos ou por subdivisões binárias em figuras rítmicas simples, inspirados nas melodias das transcrições tanto dos temas literais indígenas, quanto em motivos e intervalos apropriados por Villa-Lobos, criando seus próprios temas indígenas (MOREIRA, 2013, p. 34). Baseados no estudo de Moreira (2013), Salles (2018) oferece as possíveis fontes e características que incorporam as melodias indígenas adotadas por Villa-Lobos. Na tabela 6, ilustramos de forma integral o quadro oferecido por Salles (2018).

<i>Fontes referenciais usadas por Villa-Lobos para melodias indígenas</i>	Transcrições feitas por outros autores.
	Transcrição de melodias originais a partir de gravações de campo.
	Composição livre, empregando fragmentos motivicos ou alusões a melodias indígenas conhecidas.
	Composição de novas melodias intencionalmente em estilo indígena.
<i>Características de melodias indígenas e aspectos relativos à sua harmonização</i>	Paralelismo de 4ª e 5ªJ.
	<i>Ostinato</i> .
	Ritmo com subdivisões simples.
	Notas repetidas.
	Contorno melódico predominantemente por graus conjuntos.
	Articulação em <i>staccato</i> e/ou <i>marcato</i> .
	Perfil melódico derivado de escalas pentatônica e/ou diatônica.

Tabela 6: Fontes e características dos temas indígenas usados por Villa-Lobos (SALLES, 2018, p. 263).

Este referencial oferecido por Moreira (2013) e Salles (2018) fornece subsídios importantes para a investigação dos temas indígenas ocorrentes na *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Constataremos que a representação indígena nesta sinfonia não é construída apenas pela presença de temas indígenas, mas também por uma sobreposição de

¹²⁵ Termo empregado por Moreira (2013). Diferente do motivo indígena, que se trata de um fragmento melódico, o tema indígena abrange uma concepção melódica de maiores proporções.

significados que remetem a uma ambientação do habitat indígena, seja nas alusões sonoras à floresta ou aos aspectos ritualísticos.

Nos compassos introdutórios do primeiro movimento desta sinfonia, atentamos ao tema gerador de todo o movimento, abordado como uma citação ao tema da *Sinfonia n. 9* de Franz Schubert¹²⁶.



Figura 137: Tema do *Andante*, primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 3 a 5.

Reunidos a este tema, observamos uma sobreposição de elementos característicos que constroem uma alusão ao habitat indígena neste excerto. Villa-Lobos utiliza os instrumentos de sopro em suas orquestrações, em especial as flautas, a fim de evocar a sonoridade dos pássaros, um elemento importantíssimo na elaboração da música de caráter indígena (MOREIRA, 2013, p. 34). O compositor francês Olivier Messiaen é referência no emprego do canto dos pássaros como material composicional, disseminando e sistematizando o *style-oiseaux* (SALLES, 2018, p. 289).

De acordo com Messiaen, suas transcrições baseadas nos cantos dos pássaros são escritas em tempos mais lentos, pois os pássaros possuem um coração que bate mais rápido do que o dos seres humanos e suas reações nervosas são muito mais velozes que as nossas. A adaptação também se dá em relação às alturas, transcrevendo as melodias em até três oitavas abaixo. Outra adequação realizada pelo compositor, diz respeito às escalas de valores intervalares, adaptando pequenos intervalos, como os comas, que são correspondidos a um semitom, desta forma mantendo as proporções. Segundo Messiaen, trata-se de “uma transposição do que eu escutei, mas numa escala mais humana” (SAMUEL, 1994, p. 95).

Segundo Salles (2018), o estilo de pássaro “não é, necessariamente, uma transcrição de um canto de pássaro específico, mas uma imitação generalizada de certas características de articulação, métrica e intervalos comumente associados com aves canoras e que podem eventualmente sugerir alguma espécie, ou mesmo várias delas” (SALLES, 2018, p. 289).

¹²⁶ Vide: página 131.

Na música villalobiana, esse artifício está geralmente ligado à representação do índio e do seu ambiente. Na exposição do tema do *Andante* da *Sinfonia n. 8*, observamos a presença de uma textura composta pelo paralelismo de quartas justas, por trinados e pelas figurações em fusas, sendo executada pelos flautins, flautas, oboés, clarinetes, celesta e piano, possivelmente aludindo à sonoridade dos pássaros, com o intuito de realizar uma ambientação da floresta, conforme ilustra a figura 138.

The musical score for measures 3 to 6 of the *Andante* from Villa-Lobos's *Symphony No. 8* is presented in a four-staff format. The top staff, labeled 'flautins, flautas, oboés, piano e celesta', features a series of trills and sixteenth-note patterns. The second staff, labeled 'clarinetes', continues the melodic line with similar rhythmic figures. The third staff, labeled 'trompas, trompetes, violas e violoncelos', provides harmonic support with sustained chords and moving lines. The bottom staff, labeled 'primeiros e segundos violinos', also contributes to the texture with sustained chords and melodic fragments. The score is marked with various musical symbols, including trills, triplets, and sixteenth-note runs, creating a dense and evocative sound.

Figura 138: Estilo de pássaro no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 3 a 6.

No compasso 7, ocorre a reapresentação do tema, agora um semitom acima. Notamos outro procedimento alusivo ao indígena, que se une ao tema das ressonâncias deixadas pela textura do estilo de pássaro. De acordo com Salles (2018), a *Dança das Adolescentes* da *Sagração da Primavera* (1912-1913) de Igor Stravinsky expõe uma dança de caráter ritual, sendo um elemento bastante comum na música modernista do século XX. Este tipo linguagem também é recorrente na música de Bartók, De Falla, Revueltas, Copland, Shostakovich, Prokofiev, dentre outros (SALLES, 2018, p. 264-265).

A dança ritual, nomeada por Salles (2018), está vinculada à representação do indígena, nos passos das danças rituais e nas marcações de certos tipos de ostinatos¹²⁷

¹²⁷ Villa-Lobos emprega abundantemente ostinatos em sua música, possivelmente inspirado nos compositores da primeira metade do século XX, como Stravinsky, sendo o ostinato “um elemento

com chocalhos e batidas de pés no chão. A representação musical mais característica na dança ritual é a “tendência “catabática”, com sua orientação para a *terra* e a exploração do *peso*, demarcada na partitura pelo sinal de acentuação “>”; já a tendência acrobática da dança bem pode ser entendida pela marcação do *staccato*” (SALLES, 2018, p. 267). Essa ferramenta para a representação do indígena é frequente empregada na música villalobiana, tornando-se referência para compositores posteriores, como Camargo Guarnieri, Almeida Prado, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Marluí Miranda, Naná Vasconcelos etc. (SALLES, 2018, p. 266-267).

Neste estudo, consideramos a dança ritual associada ao emprego de ostinatos, conexos ao paralelismo e a sobreposição de acordes de quartas, referenciando uma dança de caráter primitivista. No compasso 7, observamos um movimento rítmico construído em quartas justas paralelas em ostinato, apresentado pelos primeiros e segundos violinos, tomando o lugar da textura do estilo de pássaro, oferecendo uma analogia à dança ritual. A figura 139 ilustra esse excerto.

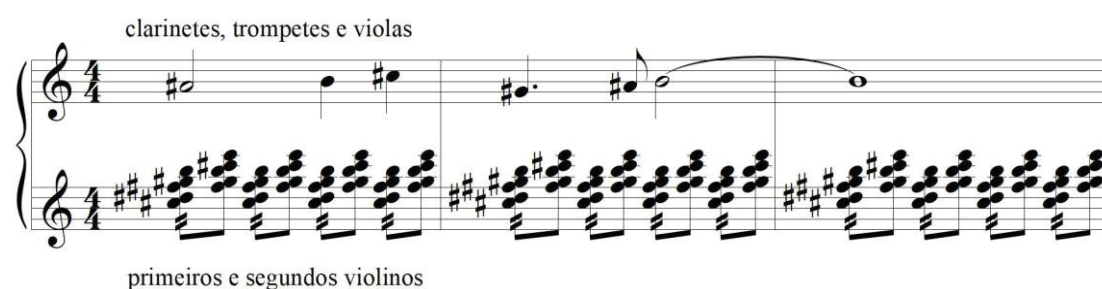


Figura 139: Dança ritual no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 7 a 9.

A sobreposição da alusão à floresta por meio da referência aos pássaros e o ostinato rítmico com características de dança catabática¹²⁸, auxiliam a compor a representação do indígena e de seu habitat, neste excerto. É interessante observar a forma como Villa-Lobos sobrepõe a temática schubertiana com a ambientação indígena, indianizando o tema de Schubert.

Ainda neste movimento, podemos investigar outros dois momentos em que a alusão ao indígena ocorre. Nos compassos 47 a 52, onde o tema de Schubert é reexposto pelos contrabaixos, violoncelos, clarone, fagotes e contrafagote, sobreposto pelo contraponto

constitutivo de parte da linguagem musical da época, concernente ao bárbaro e exótico” (MOREIRA, 2013, p. 31).

¹²⁸ Orientada para a terra e com gosto pelo peso (BASTOS, 2007, p. 305).

do tema principal em sua primeira transformação, apresentado pelos violinos, violas e trompas, notamos um ostinato realizado pelas flautas, oboés e clarinetes, em sua maioria em intervallos de quartas e quintas, de forma espelhada, originando novamente a menção ao som da floresta, caracterizando a alusão aos pássaros, conforme ilustra a figura 140.

flautas, oboés e clarinetes

clarone, fagotes, contrafagote, violoncelos e contrabaixos

Figura 140: Estilo de pássaro no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 47 a 52.

Outro excerto incide nos compassos 36 a 38, em um gestual de encerramento da seção. Observamos, neste fragmento, as características da dança ritual. Fora a textura em ostinato nas figurações de semicolcheias em intervallos de quintas, ocorrentes nos oboés, corne inglês e clarinetes, observamos de forma sobreposta os acordes quartais, com acentuação no contratempo, em movimento paralelo, executados pelos primeiros violinos, segundos violinos e violas, conforme ilustra a figura 141.

oboés, come inglês e clarinetes

primeiros e segundos violinos

violas, violoncelos e contrabaixos

Figura 141: Dança ritual no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 36 a 38.

Nestes dois excertos investigados acima, não há sobreposição de outras referências da representação indígena. Eles são apontados neste estudo, pois oferecem atributos específicos de ambientação da floresta, caracterizada pelo estilo de pássaro ou pelo movimento rítmico em ostinato, marcado pela alusão à dança tribal.

O *Allegretto Scherzando*, terceiro movimento desta sinfonia, oferece a alusão ao índio em três momentos. O primeiro tema indígena deste movimento ocorre a partir do compasso 29, exposto pelas trompas, conforme ilustra a figura 142. Construído por graus conjuntos de forma diatônica, este tema aparenta ser uma possível reelaboração livre da temática indígena realizada por Villa-Lobos.

Figura 142: Tema indígena do *Allegretto Scherzando*, terceiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 29 a 32.

Sobreposto a este tema indígena, notamos a ambientação da floresta, caracterizada pela sonoridade dos pássaros, sendo executada pelas flautas e clarinetes, em quintas paralelas, conforme ilustra a figura 143.

Figura 143: Estilo de pássaro no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 29 a 32.

O segundo tema indígena deste movimento incide em dois momentos, sendo o excerto mais extenso desta sinfonia que alude ao indígena. A primeira aparição deste tema ocorre nos compassos 57 a 70, sendo executado pelos violoncelos, clarone e fagotes. Com uma construção diatônica em tercinas, este tema alterna em saltos ascendentes, com graus conjuntos descendentes. No que aparenta, essa melodia não se refere a nenhuma melodia indígena preexistente, sendo uma reelaboração idiomática realizada pelo compositor. A figura 144 apresenta este tema indígena.

Figura 144: Tema indígena do *Allegretto Scherzando*, terceiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 57 a 70.

Simultaneamente a este tema, observamos um ostinato rítmico realizado pelos primeiros violinos, segundos violinos e violas, na figuração de semicolcheias, alternando

acordes formados por quartas justas sobrepostas com tríades diatônicas. As harpas, celesta e piano também executam estes acordes em colcheias. O excerto faz referência às características contidas na dança ritual, conforme ilustra a figura 145.

primeiros e segundos violinos e violas

celesta, piano e harpas

clarone, fagotes, violoncelos

contrabaixos

The musical score for Figure 145 is in 4/4 time. The top staff (Violins and Violas) features a complex texture of overlapping just fourths and diatonic triads. The second staff (Celesta, Piano, and Harp) plays these same textures in eighth notes. The third staff (Clarinets, Bassoons, and Cello/Double Basses) provides a rhythmic and harmonic foundation with eighth notes and triplets. The bottom staff (Double Basses) has a simpler, more melodic line.

Figura 145: Dança ritual no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 57 a 60.

No compasso 60 deste excerto, ainda observamos um resquício da sonoridade primitiva que será dissipada, proporcionada por uma escala ascendente de semicolcheias em blocos de quartas justas, executadas pelas flautas, oboés, corne inglês e clarinetes, auxiliando na representação da floresta por meio da alusão às sonoridades de pássaros, conforme ilustrado na figura 146.

flautas, oboés, corne inglês e clarinetes

The musical score for Figure 146 is in 4/4 time. It shows a single staff for Flutes, Oboes, English Horn, and Clarinets. The melody consists of ascending eighth notes (semicolcheias) in blocks of just fourths, creating a bird-like sound.

Figura 146: Estilo de pássaro no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 60.

Após uma transição, o tema indígena apresentado anteriormente é oferecido de forma transposta nos compassos 89 a 102, havendo pequenas variações, agora construído em blocos de quartas justas superpostas, executados de forma paralela pelos flautins, flautas, oboés, clarinetes, primeiros e segundos violinos, conforme exhibe a figura 147.

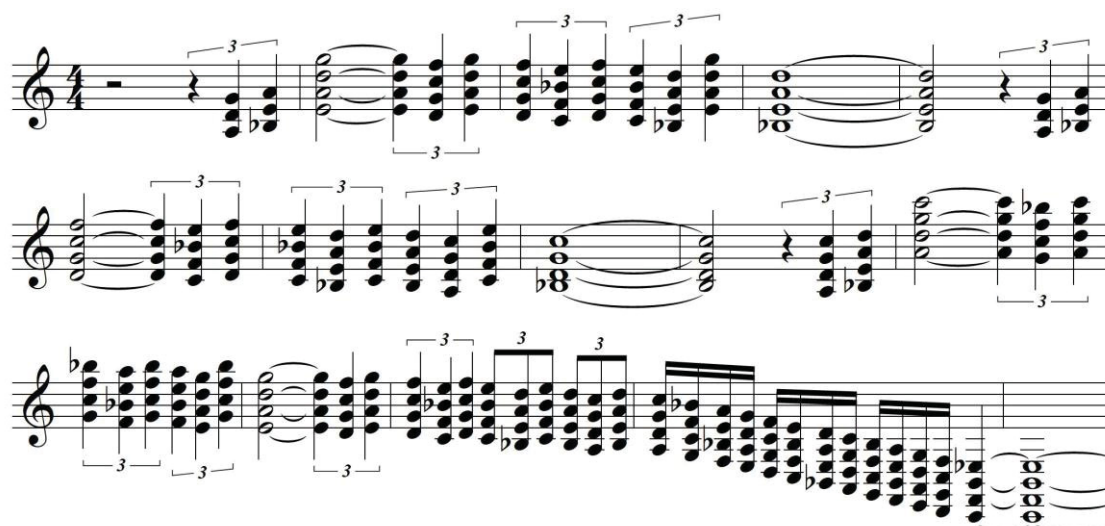


Figura 147: Tema indígena em blocos de quartas justas do *Allegretto Scherzando*, terceiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 89 a 103.

Justaposta a essa melodia, observamos a presença de um ostinato rítmico exposto pelas violas e violoncelos em semicolcheias, construído por uma mescla de intervalos de quartas e quintas sobrepostas, simultaneamente executados com acordes pentatônicos e diatônicos, oferecidos pelas harpas em figurações de semínimas, fazendo referência às características presentes nas danças rituais, conforme observado na figura 148.

The musical score is a reduction for four staves. The top staff is for violas and cellos, the second for harps, the third for flutes, oboes, clarinets, first and second violins, and the bottom for basses and double basses. The music is in 4/4 time. The first system shows a complex rhythmic pattern in the violas/cellos and harps, with a triplet in the flutes. The second system continues this pattern, with a triplet in the basses and double basses. The score is a reduction of the original orchestral work.

Figura 148: Dança ritual no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 89 a 92.

Como investigado, a representação ameríndia ocorre em dois movimentos da *Sinfonia n. 8*, estando presente no primeiro movimento e no terceiro. Estas alusões estão carregadas por características descritas por Moreira (2013) e Salles (2018), que são validadas pela recorrência destas propriedades em outras obras do compositor. De acordo com Salles (2018), Villa-Lobos teve um papel central na concepção de símbolos musicais que foram associados com a cultura indígena brasileira, delineando a maioria dessas convenções, “que passaram a ser reproduzidas por outros compositores da escola nacionalista e por compositores e arranjadores de música popular instrumental ou cantada” (SALLES, 2018, p. 262).

5.4.2 Estilo Carioca

De acordo com Salles (2018), o estilo carioca representa musicalmente o costume de vida nas principais cidades brasileiras desde a independência até os anos de 1950, período no qual o Rio de Janeiro foi promovido a capital federal.

“A cultura dessas grandes cidades é resultante da mistura de valores socialmente aceitos pelas elites, que os importa dos grandes centros da Europa, especialmente da França, mas necessariamente de Portugal, em contraste com os valores populares, das culturas periféricas espalhadas pela cidade, nos cortiços, nas favelas” (SALLES, 2018, p. 236).

Junto com Mário de Andrade e demais criadores da geração modernista, Villa-Lobos auxiliou na inclusão da cultura popular nas artes, provocando um processo de reinterpretação da periferia das grandes cidades. Em sua classificação dos gêneros, estilos, tipos e tópicas nos quartetos de cordas de Villa-Lobos, Salles (2018) observa a recorrência de certas características associadas ao estilo carioca.

O gênero expressivo picaresco ou burlesco envolve a representação do malandro carioca e de seu gingado, dividido em alguns tipos musicais, como o choro, o samba e a modinha, gerando diversas tópicas, nomeadas como síncope brasileira, tamborim, carinhoso, alma brasileira, e baixaria do violão de sete cordas. O autor ainda separa o estilo carioca em dois subgrupos, sendo o primeiro de tipos mais rápidos, relacionados à dança, como samba, lundu, maxixe, tango brasileiro, polca brasileira etc. e o segundo subgrupo, associado aos tipos de andamento mais lentos, como modinha, seresta, canção, valsa brasileira, samba-canção e choro-canção (SALLES, 2018, p. 236-237). Guiado pelos tipos de representação do estilo carioca oferecido por Salles (2018), investigamos duas possíveis alusões na *Sinfonia n. 8*, sendo a do tipo modinha e a do tipo choro.

Apesar da imprecisão de documentos, assinalando dificuldades na comprovação de suas teorias, diversos autores¹²⁹ investigam as origens da modinha. Brambilla (2017) oferece uma árvore genealógica contendo os principais compositores do gênero nos séculos XVIII, XIX e XX, a fim de tecer considerações sobre o *Prelúdio (Modinha)* da *Bachianas Brasileiras n. 1* (1930). Dentre estes compositores, destacam-se Domingos Caldas Barbosa, Xisto Bahia e Catulo da Paixão Cearense (BRAMBILLA, 2017, p. 225).

Segundo o autor, no *Prelúdio (Modinha)*, Villa-Lobos dialoga com algumas referências possivelmente advindas das modinhas do século XVIII e XIX e observa um afastamento com as obras do seu contemporâneo Catulo da Paixão Cearense. A fim de ilustrar estas características empregadas por Villa-Lobos no *Prelúdio (Modinha)*, da *Bachianas Brasileiras n. 1*, apresentamos a tabela elaborada por Brambilla (2017), onde

¹²⁹ Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*, 1972; Mozart Araújo, *A modinha e o lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*, 1963; Bruno Kiefer, *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*, 1977; Edilson de Lima, *As modinhas do Brasil*, 2001; José Ramos Tinhorão, *A pequena história da música popular brasileira: da modinha à lambada*, 1991; dentre outros.

constatamos as possíveis alusões aos aspectos morfológicos, melódicos, harmônicos e rítmicos, presentes nas modinhas dos séculos XVIII, XIX e XX.

ESTRUTURA	PRELÚDIO (MODINHA)	SÉC. XVIII	SÉC. XIX	SÉC. XX
<i>Morfológica</i>			X	X
	Pouco arpejo e mais graus conjuntos	X	X	
<i>Melódica</i>	1 voz (Parte A e B) - 2 vozes (Parte A')	X	X	X
	Ornamentações	X	X	
	Modulação		X	
<i>Harmônica</i>	Modo	X	X	
	Pedal	X	X	
<i>Rítmica</i>	Mudança de FC e andamento	-	-	-
	Sincopa / tercinas		X	X

Tabela 7: *Prelúdio (Modinha)* da *Bachianas Brasileiras n. 1*. Resumo da comparação com obras dos séculos XVIII, XIX e XX (BRAMBILLA, 2017, p. 237).

Brambilla (2017) observa um forte diálogo do *Prelúdio (Modinha)* com características presentes nas modinhas do século XIX, na utilização de ornamentações, melodias por graus conjuntos, pedais, sincopas, tercinas, etc., como também em seu aspecto estrutural.

Fora a modinha da *Bachianas Brasileiras n. 1*, Villa-Lobos referencia o gênero em outras obras do ciclo, como na *Ária (Modinha)* da *Bachianas Brasileiras n. 3* (1938) e na *Ária (Modinha)* da *Bachianas Brasileiras n. 8* (1944). Essas modinhas possuem características em comum, sendo no seu caráter de lamento, construídas em modo menor, possuindo alusões à música bachiana. Também notamos a recorrência do emprego de modelo e sequência; notas pedais; melodia construída por graus conjuntos iniciadas por saltos; presença de tercinas etc. Além das modinhas presentes no ciclo das *Bachianas Brasileiras*, podemos destacar outras obras villalobianas que empregam o gênero, como a *Seresta n. 5 (Modinha)* (1926) e os dois álbuns de *Modinhas e Canções*, sendo o primeiro volume datado entre 1933 a 1941 e o segundo volume datado em 1943.

Elementos característicos do gênero modinha também são observados por Salles (2018) em praticamente todos os dezessete quartetos de cordas villalobianos. O autor destaca a evocação do caráter melancólico da modinha cantada sem o recurso do texto poético, por meio dos cromatismos. Este recurso é encontrado no repertório Villa-Lobos em movimentos lentos ou em temas expressivos, possivelmente representando o sentimento de saudade (SALLES, 2018, p. 244). Muitas destas características investigadas nas modinhas de Villa-Lobos por Brambilla (2017) e Salles (2018) podem ser observadas em quatro excertos da *Sinfonia n. 8*.

Na seção B do *Lento (Assai)*, o tema apresentado inicialmente pelo fagote, seguido pelo clarinete e, posteriormente, de forma ornamentada nos primeiros violinos e violas, possui atributos que podem ser relacionados à modinha. Na construção dessa melodia, notamos: a) melodia construída por modelo e sequência; b) melodia possuindo graus conjuntos iniciada por salto; c) melodia construída em tercinas; d) excerto possuindo caráter de lamento e/ou saudoso; e) excerto em modo menor; f) ornamentação e g) melodia escrita em ziguezague, possivelmente aludindo ao contraponto bachiano. A figura 149 ilustra a melodia em questão, executada pelo fagote, sendo acompanhada em terças descendentes pelos clarinetes.



Figura 149: Alusão ao gênero modinha no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 19 e 20.

Essa melodia, conforme mencionado, é rerepresentada pelos clarinetes no compasso 21, pelos oboés no compasso 22, pelos clarinetes novamente no compasso 27 e pelos primeiros violinos e violas de forma ornamentada no compasso 30. A figura 150 exibe o excerto no qual a melodia é ornamentada.

Figura 150: Alusão ao gênero modinha no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 30 e 31.

Ainda na seção B do *Lento (Assai)*, outro excerto se refere ao gênero modinha. O tema de transição apresentado pela flauta, corne inglês e clarinete, a partir do compasso 23, oferece uma melodia cantábil construída por graus conjuntos, possuindo um caráter saudoso, com elementos da escrita em ziguezague. De textura leve, essa melodia é acompanhada pelas trompas em um movimento paralelo de sextas sobrepostas de forma descendente por graus conjuntos. Os fagotes e tímpanos oferecem um pedal em ostinato na nota Fá.

A sonoridade deste excerto pode apresentar referências ao *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) de Debussy. Não encontramos citações melódicas específicas, mas, sim, uma ambientação sonora, que está relacionada ao uso do pedal em ostinato, do timbre, da orquestração e de alguns gestos melódicos. Esses elementos podem evocar de forma tênue a música de Debussy. Como não foi possível relacionar este excerto diretamente com o *Prélude à l'après-midi d'un faune* de forma persuasiva, não investigaremos a possibilidade de intertexto. A figura 151 apresenta a melodia associada ao gênero modinha.

The image displays a musical score for two staves. The top staff is labeled 'flauta, corne inglês e clarinete' and the bottom staff is labeled 'fagotes e tímpanos'. Both staves are in 4/4 time. The top staff features a melody with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a trill marked '3' in the first measure. The bottom staff provides a bass line with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a trill marked '3' in the first measure. The overall texture is light and melodic, with a focus on the interplay between the two staves.

Figura 151: Alusão ao gênero modinha no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 23 a 26.

No *Andante*, primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*, discutimos, anteriormente, a possível relação do excerto dos compassos 119 a 124 com a *La Plus que Lente* de Debussy e com a canção *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim. Esta melodia também oferece características coesas ao gênero modinha. Diferente do exemplo anterior, aqui, a alusão aparenta ser mais sutil. De aspecto saudoso, essa melodia é inicialmente construída por

graus conjuntos, seguidos por graus disjuntos. Notamos a presença de síncopas e da escrita em ziguezague, principal característica deste excerto. A figura 152 ilustra essa melodia.



Figura 152: Alusão ao gênero modinha no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 119 a 123.

Outra possível alusão à modinha se encontra no quarto movimento, o *Allegro (Justo)*. A melodia apresentada a partir do compasso 67 pelos primeiros e segundos violinos, violas, trompas e trompetes é construída por graus conjuntos descendentes, em figurações de tercinas, oferecendo o caráter de lamento, sendo sobreposta de forma espelhada por uma melodia construída por graus conjuntos ascendentes, apresentada pelos flautins, flautas, oboés, corne inglês e clarinetes. A partir do compasso 95, essa melodia é reapresentada pelos clarinetes e pelas trompas, transposta uma segunda menor abaixo. A figura 153 ilustra o excerto do compasso 67.



Figura 153: Alusão ao gênero modinha no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 67 a 70.

Ainda que estas associações entre a canção popular e a música sinfônica pareçam distantes, essas hipóteses podem ser plausíveis devido à prática habitual do compositor na apropriação de estilos populares, empregando e sobrepondo diversas idiomáticas

simultâneas, sendo um elemento característico da música de Villa-Lobos. Outra alusão comumente encontrada na música villalobiana se refere ao choro.

O contato de Villa-Lobos com a música popular no Rio de Janeiro ocorreu de forma ativa. O compositor participava de encontros com músicos populares praticantes do choro, frequentando as rodas, sendo bastante respeitado como violonista (SALLES, 2018, p. 258). De acordo com Mariz (1983), Villa-Lobos pertenceu ao grupo de seresteiros liderado por Quincas Laranjeira, em que, entre outros, faziam parte também Anacleto de Medeiros e Zé do Cavaquinho. O repertório compreendia obras de Callado, Nazaré e outros compositores. Nas palavras de Pinto (1936), Villa-Lobos era um distinto chorão, “tocando em seu violão tudo o que é muito nosso, com perfeição e gosto de um exímio artista, em companhia do grande cantor e poeta Catulo, de quem ele é dedicado amigo” (PINTO, 1936 apud MARIZ, 1983, p. 32). O contato com os chorões serviu de inspiração para Villa-Lobos na concepção de sua música, trazendo essas referências em obras como o ciclo dos *Choros* (1920-1929) e a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1923), sempre dialogando com o gênero de forma bastante particular.

Em uma entrevista concedida a Madeleine Milhaud em março de 1952, Villa-Lobos explica a razão do título do ciclo dos *Choros*, mencionando que há “...uma tonalidade triste, uma maneira triste de ser [...] todos têm um ar de chorões e eis o título Choros dado no Brasil para todo esse gênero de canções em lamento” (KATER, 1991, p. 94 apud ASSIS, 2009, p. 64). Fora esse caráter de tristeza e lamentação a que Villa-Lobos se refere, o choro manifesta diversos elementos da rítmica afro-brasileira associada às progressões rítmicas melódicas trazidas pelos povos europeus (SALLES, 2018, p. 258). Observamos, no choro villalobiano, a presença de ornamentações, cromatismos, linhas de contraponto características do estilo, diálogos improvisados entre os instrumentos, virtuosismo, dentre outros aspectos.

No compasso 171 do último movimento da *Sinfonia n. 8*, podemos investigar certas características presentes no choro. Após a finalização da seção do *Allegro (Justo)*, observamos um diálogo entre os oboés e os fagotes e, posteriormente, entre os clarinetes e os fagotes, na seção do *Allegretto Molto Animato*. Este diálogo contrapontístico, de caráter virtuosístico, com características de pergunta e resposta, ou mesmo de desafio, remete satisfatoriamente à prática do choro. A melodia é construída por cromatismos, sendo possível observar a escrita em ziguezague. A figura 154 ilustra esse excerto.



Figura 154: Alusão ao gênero choro no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 171 a 175.

Como referido anteriormente, mesmo em um contexto diferente, é possível reconhecer determinadas características advindas da música popular, em especial neste excerto que se refere ao choro, estilo comumente empregado pelo compositor.

5.5 Citação de esquemas formais

Frequentemente, a particularidade das estruturais formais na obra de Villa-Lobos é colocada em questão. Entretanto, estudos recentes apontam para uma simetria estrutural que está integrada por diversos elementos, como: a releitura das formas tradicionais; tipos de cadências; estruturação de alturas; tipos de progressões; construção de acordes; relação de dedilhados e da oposição das teclas brancas e pretas do piano; formatação da melodia e frase; palíndromos e espelhamentos; dentre outros aspectos. Neste subcapítulo, apresentamos algumas ponderações referentes às estruturas formais empregadas na *Sinfonia n. 8*.

Segundo Corrado (1992), a citação de esquemas formais se refere ao emprego de arquétipos estruturais, comumente de caráter anônimo, nos quais os compositores, por meio destes modelos ilustres, visam validar uma origem (CORRADO, 1992, p. 34-35).

O cuidado com a simetria e o diálogo com os modelos formais do passado podem estar relacionados com a busca Villa-Lobos pela universalidade¹³⁰, aspecto que também

¹³⁰ O próprio Villa-Lobos descreve este período composicional, onde foram concebidas as últimas sinfonias, sendo o “controle total do universalismo” (BÉHAGUE, 1994, p. 44).

aparenta estar presente na instrumentação da *Sinfonia n. 8*. A tabela 8 exhibe os instrumentos empregados na oitava sinfonia.

2 Flautins	Tímpanos
2 Flautas Transversais	Pratos
2 Oboés	Tam-Tam
1 Corne Inglês	Xilofone
2 Clarinetes em Si _b	Celesta
1 Clarinete Baixo em Si _b (Clarone)	2 Harpas
2 Fagotes	1 Piano
1 Contrafagote	Primeiros Violinos
4 Trompas em Fá	Segundos Violinos
4 Trompetes em Si _b	Violas
4 Trombones	Violoncelos
1 Tuba	Contrabaixos

Tabela 8: Instrumentação da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

Se comparada com a sinfonia antecessora, a de número sete, a *Sinfonia n. 8* oferece uma instrumentação mais tradicional. A *Sinfonia n. 7* (1945) possui uma gama maior de instrumentos, com destaque para o naipe da percussão, em que constatamos doze instrumentos, sendo: tam-tam, prato, triângulo, pandeiro, pandeiro sem soalhas, chocalho de metal, guizos, reco-reco, caixa clara, tambor, bombo e surdo, além do sintetizador *Novacorde*¹³¹.

Neves (1977) menciona que são raras as composições de compositores brasileiros, a partir da década de 1945, que utilizam instrumentos típicos brasileiros. Segundo o autor, isso “pode ser explicado pela vontade de projeção internacional dos compositores e pela impossibilidade de fazer tocar no estrangeiro, obras que empregam instrumentos exóticos de técnica específica e difícil” (NEVES, 1977, p. 80). Outra importante característica de universalidade se refere à orquestração. De caráter mais tradicional do que as obras da sua segunda fase, as sinfonias villalobianas oferecem concepções orquestrais menos sofisticadas.

De acordo com Adler (2002), a arte da orquestração é altamente pessoal e mesmo em compositores que tenham vivido na mesma época, o som orquestral é muito distinto entre eles, sendo a orquestração elencada como um parâmetro criativo da música

¹³¹ O *Hammond Novachord* foi projetado por Laurens Hammond, John Hanert e C. N. Williams e construído pela *Hammond Organ Company* nos Estados Unidos, entre 1938 a 1942. Esse instrumento tornou-se comum por um curto período de tempo e seus timbres peculiares foram usados em muitos filmes de terror, suspense, produções da *Disney* e em apresentações de rádio (PILGER, 2014, p. 1066). Além da utilização do *Novacorde* na *Sinfonia n. 7*, Villa-Lobos inseriu o instrumento em mais duas obras, sendo a *Fantasia para Violoncelo e Orquestra* (1945), e o poema sinfônico *Madona* (1945).

(ADLER, 2002, p. 3). Villa-Lobos possui um jeito bastante particular em sua orquestração. Zanon (2013) comenta essas peculiaridades presentes em sua terceira sinfonia e na quarta.

“Aqui temos um jovem Villa-Lobos com extraordinária confiança em sua “mão” orquestral, já senhor de efeitos insólitos, versado em autores franceses do seu tempo, como Vincent d’Indy e Florent Schmitt, inspirado por russos como Alexander Borodin e Alexander Scriabin, talvez pouco interessado no bom-gosto convencional, mas totalmente a vontade em concatenar um fluxo sinfônico unificado, em meio a poderosas atmosferas orquestrais” (ZANON, 2013).

A terceira e quarta sinfonias também apresentam um gigantesco aparato orquestral, abandonado na *Sinfonia n. 8*. A extravagância orquestral e textural¹³² é substituída por uma escrita maturada, com certas características neoclássicas, sem muitos exotismos, dialogando com as concepções universais de forma bastante singular.

Na orquestração da *Sinfonia n. 8*, observamos o diálogo com sonoridades alusivas à música de Igor Stravinsky (primeiro e quarto movimentos); Johann Sebastian Bach (segundo movimento); Claude Debussy (primeiro e segundo movimentos); Edgard Varèse (segundo, terceiro, e quarto movimentos) e Richard Wagner (segundo movimento). A alusão a estes compositores não ocorre apenas nos mencionados gestos temáticos ou estilísticos, mas também nas referências às texturas e orquestrações, auxiliando nas ambientações sonoras dos referidos compositores.

De forma especulativa, podemos sugerir algumas referências de orquestração e de texturas que percorrem a *Sinfonia n. 8*, possivelmente aludindo à música de Dimitri Shostakovitch; às orquestrações presentes na música para o cinema; ao estilo de

¹³² Salles (2009) oferece um estudo sobre as texturas adotadas por Villa-Lobos em três períodos composicionais. Inspirado livremente no método de Berry (1987), Salles estabelece critérios para a avaliação das texturas na obra de Villa-Lobos (SALLES, 2009, p. 72). Em suas primeiras obras é identificado uma organização textural baseada no modelo apresentado por d’Indy, “relacionando os diversos elementos tematicamente em torno da funcionalidade harmônica tonal” (SALLES, 2009, p. 70). No segundo período composicional, datado entre 1918 e 1929, Villa-Lobos, liberta-se das convenções harmônicas e texturais da escola romântica, buscando novos meios de organização de textura e ritmo. O compositor passou a utilizar uma instrumentação não tradicional, empregando texturas de camadas autônomas justapostas, independência rítmica entre camadas, ambientação de melodias folclóricas, politonalidade e ostinatos. Nesta fase, Villa-Lobos utiliza uma variedade de instrumentos de percussão, fazendo aproximações metafóricas de animais, paisagens, etc. Salles (2009) menciona também a sobreposição do impressionismo de Debussy associada à paisagem sonora brasileira, descrevendo como um “impressionismo tropical” (SALLES, 2009, p. 86). A terceira fase criativa de Villa-Lobos, é marcada pela recessão textural, pelo neoclassicismo, e pelo envolvimento com a educação musical. Essa fase ainda se caracteriza pela utilização de ressonâncias e permutação de timbres, elementos característicos nas obras de Stravinsky e Varèse. A referência ao folclore e aos sons da natureza (como as texturas sugeridas por sons de pássaros) também marcam essa fase.

orquestração dos compositores italianos, possivelmente filtrado pela música dos seus compatriotas, como Alberto Nepomuceno; às sonoridades orquestrais advindas de Arnold Schoenberg, Jean Sibelius, Piotr Ilitch Tchaikovski, Johannes Brahms, César Franck, Vincent d'Indy, dentre outros. Neste estudo, entretanto, essas alusões mencionadas são apenas de caráter especulativo, oferecendo um campo fértil a ser explorado em futuras pesquisas.

Como ponto de partida para a averiguação dos aspectos formais dos movimentos da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, faço referência aos modelos estruturais apontados por Enyart (1984). Conforme debatemos anteriormente, Enyart (1984) compara os quatro movimentos desta sinfonia com estruturas tradicionais, sendo o primeiro movimento construído de forma seccional, o segundo de forma ternária, o terceiro em forma de rondó e, por fim, o quarto movimento, sendo uma sonata.

O *Andante*, primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*, é dividido em quatro grandes seções que são conectadas por meio da transformação temática do tema inicial, conforme constatamos anteriormente. Salles (2018) observa o notável reconhecimento de Tarasti (1995) a respeito da presença da variação por desenvolvimento na música villalobiana, em especial no quarteto de cordas de número seis, sinalizando que essa mudança de nível hierárquico que Villa-Lobos aplica aos processos de variação no desenvolvimento é o elemento mais haydniano¹³³ encontrado neste ciclo (SALLES, 2018, p. 40).

Assim como Enyart (1984), consideramos este movimento construído de forma seccional, possivelmente inspirado em uma estrutura de poema sinfônico, forma bastante empregada por Villa-Lobos, que possivelmente busca inspiração nas obras do compositor húngaro Franz Liszt¹³⁴. Em seu texto “Form in the Twentieth-Century Music” de 1975, Mary Wennerstrom estabelece quatro categorias genéricas de organização formal da música do século XX, sendo a forma seccional; a forma desenvolvimental-variacional; a forma estratificada-interpolada e a forma aberta. A forma seccional é adotada na composição há muito tempo. Na música tradicional, por exemplo, o elemento essencial de conexão das seções é a harmonia, que gera relações internas entre as partes e um

¹³³ Especificamente neste primeiro movimento, não encontramos nenhum tipo de alusão aos procedimentos de variação por desenvolvimento inspirados na música de Haydn.

¹³⁴ Liszt compôs uma série de treze poemas sinfônicos. Os doze primeiros foram compostos nos períodos entre 1848 e 1858, e o último em 1882. Essas obras auxiliaram a estabelecer o gênero da música programática orquestral. Liszt inspirou compositores como Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Richard Strauss, dentre outros compositores. Os poemas sinfônicos de Liszt oferecem alguns aspectos de semelhança e de contraste com as sinfonias clássicas. Salles (2020a) aponta a possível influência da *Sinfonia Fausto* (1854) de Liszt na elaboração da primeira sinfonia de Villa-Lobos.

sentido de direção (WENNERSTROM, 1975, p. 1 apud LIMA SANTOS, 2019, p. 71). Já na música do século XX, cada seção tem um propósito e se encaixa com as demais para formar um grande complexo construído a partir do princípio de repetição, variação e contraste (WENNERSTROM, 1975, p. 2 apud ALVES e LIMA, 2018, p. 8).

No *Andante* da *Sinfonia n. 8*, constatamos nitidamente os propósitos de cada seção por meio das mudanças de andamento, textura, caráter e pelos gestos conclusivos. Mesmo na última seção, o *Tempo 1º*, no qual o andamento inicial é retomado, não constatamos uma recapitulação análoga, exibindo novas concepções texturais e de trato temático. O grande unificador entre as seções é a transformação do tema principal, que percorre todo o movimento.

A tabela 9 oferece uma visão compacta da estrutura formal, destacando o tema e sua recorrência.

<i>Compasso</i>	<i>Seção</i>	<i>Descrição</i>
1-38	A <i>Andante</i>	1-2: introdução 3-6: tema principal (iniciado em Mi) 7-12: tema principal (iniciado em Lá) 13-18: tema principal (iniciado em Lá) 19-38: fechamento
39-104	B <i>Allegro</i>	39-46: tema principal (iniciado em Mi), 1ª transformação 47-54: tema principal (iniciado em Si), 1ª transformação 55-60: tema principal (iniciado em Mi), 1ª transformação 61-104: fechamento
105-144	C <i>Piu Mosso</i>	105-127: tema principal (iniciado em Ré), 2ª transformação 128-136: transição 137-140: tema principal (iniciado em Ré), 2ª transformação 141-144: fechamento
145-191	D <i>Tempo 1º</i>	145-152: tema principal (iniciado em Lá), 3ª transformação 153-159: tema principal (iniciado em Mi), 1ª transformação tema principal (iniciado em Sol), 3ª transformação 160-191: fechamento

Tabela 9: Estrutura formal compacta do primeiro movimento *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

Descreveremos textualmente os elementos observados neste primeiro movimento, apontando as técnicas empregadas, possíveis alusões, traçando uma visão formal mais detalhada.

Nos compassos introdutórios do *Andante*, notamos o arpejo de quartas justas sobrepostas (5x4 em Ré). O tema gerador é apresentado pelo clarone, fagotes, trompas,

trompetes, violas e violoncelos, iniciando na nota Mi e, posteriormente, exposto pelos clarinetes, trompetes e violas, uma quarta aumentada acima, iniciando na nota Lá#. O tema é novamente transposto pelos oboés no compasso 13, uma décima primeira acima, caracterizando este início em formato de modelo e sequência. Observamos, nessa primeira exposição do tema gerador, a alusão à gestualidade melódica do tema schubertiano, assim como a marcante representação indígena, caracterizada pela sobreposição do estilo de pássaro e da dança ritual.

Uma seção transitória tem início no compasso 19, em que observamos a ocorrência da escrita em reflexão horizontal, realizada pelas madeiras. Uma curta ideia temática surge no compasso 25 e logo se dissipa, seguida por um movimento melódico executado pelo clarone, violas e violoncelos em direção ao fechamento da seção, com uma finalização em díade. Essa primeira seção é caracterizada pela ambientação indígena.

A segunda seção, o *Allegro*, apresenta a primeira transformação do tema, iniciado na nota Mi, executada pelos trompetes e primeiros violinos. Os acordes em quartas ainda ecoam nas cordas, porém de forma dissipada e não em ostinato, como visto anteriormente. Notamos neste excerto, no desenvolvimento do tema, a presença de um modelo e sequência de característica motivica. Uma pequena transição com a melodia escrita em ziguezague é observada nas flautas, oboés, primeiros e segundos violinos nos compassos 45 e 46. O compasso 47 apresenta o tema em sua primeira transformação, agora iniciado na nota Si, sobreposto com um pequeno *fugato* derivado de um dos motivos do tema, sendo exibido pelos primeiros e segundos violinos, antecipando a terceira transformação do tema.

Ainda, nesta seção, observamos a presença do estilo de pássaro, nos compassos 48 a 52, que também pode ser associada aos padrões de espelhamento. A partir do compasso 55, a primeira transformação do tema é novamente oferecida, iniciada na nota Mi pelas madeiras, seguida por uma transição construída por modelo e sequência, no compasso 61. Elaborada também em modelo e sequência, observamos uma melodia transitória oferecida pelo fagote, tuba e violoncelos, a partir do compasso 73.

Uma transição se inicia no compasso 77, onde destacamos a escrita espelhada a partir do compasso 93, entre as madeiras e as cordas. A dissipação da densa textura apresentada é realizada por um gesto de encerramento ao estilo de Wagner. Essa finalização inicia a conexão com a terceira seção, o *Piu Mosso*, onde o tema é executado pelos oboés em sua segunda transformação, iniciado na nota Ré, em uma textura mais leve.

A melodia exposta pelo clarinete, no compasso 119, pode ser associada ao gênero modinha. Nesta mesma melodia também verificamos um possível intertexto de Villa-Lobos com a *La Plus que Lente* de Debussy, que também pode ter inspirado Antônio Carlos Jobim na construção da melodia de *Chovendo na Roseira*. No compasso 128, uma transição em modelo e sequência é iniciada com os instrumentos graves. O tema principal surge na sequência em forma de eco, em uma transformação apresentada pelos trompetes, culminando no gesto conclusivo em um modelo e sequência escalar, de forma descendente, conectando-se com a última seção, o *Tempo 1º*.

O tema em sua terceira transformação, iniciado na nota Lá, é executado pelos primeiros e segundos violinos. No compasso 153, notamos uma sobreposição da primeira transformação do tema, iniciado na nota Mi, com a terceira transformação, iniciada na nota Sol. A partir do compasso 160, é iniciada a transição. Destacamos a ocorrência da escrita por reflexão horizontal entre madeiras e cordas nos compassos 166 e 167, seguida por uma transição em modelo e sequência. Um grande crescendo orquestral é desenvolvido, concluindo o movimento abruptamente no encerramento em oitavas na nota Dó, em uma finalização em mônada.

Como bem observa Zanon (2017), o segundo movimento da *Sinfonia n. 8, o Lento (Assai)*, é dominado por uma “expressiva e angulosa melodia nas violas e violoncelos, bordada com contraponto esmerado; uma seção central sequencial gera contraste suficiente para que o retorno da melodia inicial soe como um clímax que se dissipa gradualmente” (ZANON, 2017).

De acordo com Enyart (1984), esse movimento é construído por três seções, sendo sua forma definida como ternária. A grande forma ternária, de acordo com Caplin (1998), é empregada exclusivamente em movimentos lentos e é frequentemente utilizada por compositores do classicismo (CAPLIN, 1998, p. 211). No aspecto funcional, a primeira parte do grande ternário é relativamente estável, geralmente atingindo o fechamento por meio de uma cadência autêntica perfeita. Já a segunda parte contrasta o material da primeira seção. Por fim, a terceira seção reafirma essencialmente a primeira seção.

Villa-Lobos constrói este movimento equivalente à forma do grande ternário. O tema inspirado em *Tristão e Isolda* é apresentado duas vezes na primeira seção. A segunda seção, o *Piu Mosso*, contrasta no caráter e na textura, apresentando um novo tema sequencial, que é variado e ornamentado. A terceira seção é caracterizada pela retomada do primeiro tema de forma análoga. Como conclusão deste movimento, segue uma grande

transição conectada com a coda, que oferece a textura e o gestual similares à introdução. A tabela 10 apresenta a estrutura básica deste movimento.

<i>Compasso</i>	<i>Seção</i>	<i>Descrição</i>
1-18	A	1-2: introdução
	<i>Lento (Assai)</i>	3-9: tema principal (iniciado na nota Lá)
		10-18: tema principal (iniciado na nota Lá)
19-34	B	19-22: segundo tema (iniciado na nota Ré)
	<i>Piu Mosso</i>	23-26: tema de transição (iniciado na nota Fá#)
		27-29: segundo tema com variações (iniciado na nota Mi ₂)
		30-31: segundo tema ornamentado (iniciado na nota Si ₂)
		32-34: transição
35-62	A'	35-41: tema principal (iniciado na nota Lá)
	<i>A Tempo 1º</i>	42-48: transição
		49-59: transição
		60-62: coda (introdução)

Tabela 10: Estrutura formal compacta do segundo movimento *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

O segundo movimento possui uma introdução de dois compassos, com o pedal na nota Dó#, que leva diretamente para a exposição do primeiro tema no terceiro compasso. Villa-Lobos aparenta conectar cromaticamente o primeiro movimento com o segundo movimento por meio desta introdução. Após a cadência em Dó em oitavas (mônada) do primeiro movimento, inicia-se a introdução do segundo movimento com o pedal em Dó#, para que, em seguida, o primeiro tema inicie sob o acorde de Ré menor com sétima menor. Essa relação é reforçada pelo acorde suspenso exibido previamente, em que observamos o acorde de Fá aumentando com a sétima maior, em sua primeira inversão, agregando, posteriormente, a nota Dó e Sol nas flautas e celesta. Este acorde pode também ser classificado como a sobreposição dos acordes de Lá maior e Lá menor com a sexta adicionada. Notamos a função de dominante neste acorde pela suspensão do Dó# que resolve no Ré, assim como no baixo em Lá, que direciona sua resolução para o acorde de Ré menor com sétima menor.

Neste mesmo excerto, observamos a presença de um procedimento provavelmente inspirado no dedilhado do piano, por meio da oposição entre teclas brancas e teclas pretas, executado pelas madeiras. O primeiro tema é exposto nas violas, remetendo a gestualidade temática muito similar ao *Prelúdio* de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. No compasso 10, o tema é novamente apresentado pelas violas e corne inglês, sobreposto

pelo tema em cânone de forma reduzida ritmicamente, apresentado pelo oboé, uma quarta justa acima, encerrando a seção em um gesto conclusivo no acorde de Si meio diminuto, outra possível alusão ao *Prelúdio de Tristão e Isolda*.

A referência ao caráter wagneriano se dissipa no *Piu Mosso*. O segundo tema oferece características da música carioca, em especial ao gênero modinha, onde notamos a melodia escrita em ziguezague. Essa melodia é apresentada em forma de modelo e sequência, primeiramente pelo fagote, iniciado na nota Ré e, posteriormente, uma segunda maior abaixo, iniciado na nota Dó. No compasso 21, essa melodia é reapresentada pelo clarinete uma terça abaixo, na nota Lá e, em seguida, pelo oboé uma quarta justa acima, iniciando na nota Ré.

A partir do último tempo do compasso 22, é possível associar a melodia apresentada pela flauta transversal, corne inglês e clarinete, numa referência ao gênero modinha. Essa melodia é apoiada pelos pedais na nota Fá, executados pelos fagotes, contrafagote e tímpanos. As trompas expõem uma escala descendente em blocos de sextas maiores.

O segundo tema é reexposto no compasso 27 pelos clarinetes e trompete, iniciado na nota Mi_b. Novamente este modelo e sequência é exposto pelos clarinetes, uma segunda maior abaixo, iniciado na nota Ré_b. Uma nova apresentação deste tema ornamentado ocorre no compasso 30, executado pelos primeiros violinos e violas, iniciado na nota Si_b. Uma densa massa sonora ocorre na transição, culminando em um gesto conclusivo no compasso 34, em díade, onde a presença da nota Lá caracteriza a dominante da próxima seção, o *A Tempo 1º*.

O tema de caráter wagneriano é retomado nesta seção pelo trompete, trompa, primeiros e segundos violinos. Similar à exposição, também é iniciado na nota Lá. No compasso 42, o tema é exposto pelo corne inglês, direciona para o encerramento desta pequena seção, na qual observamos no compasso 48 o acorde pentatônico 5x5 em Ré_b.

No compasso 49, inicia-se a estilização em sequência de quintas, sendo um possível intratexto gestual com o *Prelúdio (Introdução)* da *Bachianas Brasileiras n. 4*. Neste excerto, também notamos a escrita em forma reflexiva horizontal nas cordas, clarone e fagote. Outro gesto alusivo intratextual aparenta ocorrer a partir do compasso 58, relacionado com a *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n. 5*, em um direcionamento conclusivo da seção. Essa sequência é encerrada em um movimento que alude ao tema *Tristão*, conectando com a coda.

A coda faz referência ao gestual da introdução, na possível idiomática pianística, na oposição entre teclas brancas e pretas, transposta uma sexta menor acima, concluindo

esse movimento em uma cadência perfeita em Si₁ maior, encerrando este movimento na finalização em mônada na nota Si₁.

Zanon (2017) assinala que o terceiro movimento da *Sinfonia n. 8*, o *Allegretto Scherzando*, apresenta um formato frequente da música sinfônica de Villa-Lobos, sendo um movimento em que as “ideias curtas, aparentemente sem concatenação, sucedem-se rapidamente até que um perfil melódico mais definido aparece nos violoncelos e no fagote e é, mais tarde, absorvido pelo restante das cordas” (ZANON, 2017).

Enyart (1984) sugere que esse movimento possui uma estrutura de caráter tradicional, em forma de rondó, mesmo que as recapitulações da seção A não estejam na mesma tonalidade, fugindo um pouco do arquétipo tradicional. Tarasti (1995) associa o *Allegretto Scherzando* aos procedimentos composicionais presentes nos scherzos dos últimos quartetos de cordas de Villa-Lobos (TARASTI, 1995, p. 378). Estes procedimentos referidos por Tarasti (1995) são investigados por Salles (2018) e o autor observa a ausência de áreas tonais claras nos scherzos dos quartetos de cordas de Villa-Lobos, desviando-se estruturalmente da norma habitual. Entretanto, as seções são muito bem definidas e análogas à forma tradicional, com certas características tímbricas, texturais e de desenvolvimento temático e, em alguns casos, aludindo à estrutura seccional do rondó, conforme observado no scherzo do quarteto de cordas de número dois (SALLES, 2018, p. 84).

Para Schoenberg (1996), as características recorrentes na forma do *scherzo* estão relacionadas com a presença de acentuações rítmicas, tempos rápidos, atributos relacionados à vivacidade, cintilância, brilho, espirituosidade, entusiasmo, arrebatamento, ardor, ferocidade, energia, veemência, paixão, dramaticidade, tragicidade, heroísmo, gigantismo etc. O autor observa que os *scherzos* dos grandes compositores possuem um aspecto em comum: a forma ternária (SCHOENBERG, 1996, p. 184). Outra característica específica do *scherzo* é o uso da técnica de modelo e sequência (CAPLIN, 1998, p. 219). Contudo, segundo Schoenberg (1996), qualquer tentativa de definir precisamente o *scherzo* enfrentará problemas, pois os compositores oferecem distintas características em seus *scherzos*.

Neste estudo, consideramos o terceiro movimento da *Sinfonia n. 8* como forma ternária, incidindo em um *scherzo*. Observamos, além do caráter jocoso e espíritoso deste movimento, a macroestrutura dividida em três seções; o uso recorrente do modelo e sequência e a ausência de retorno constante a seção principal. A tabela11 ilustra a macroestrutura deste movimento.

<i>Compasso</i>	<i>Seção</i>	<i>Descrição</i>
1-32	A <i>Allegretto</i> <i>Scherzando</i>	1-4: tema principal (iniciado na nota Sol) 5-8: tema principal (iniciado na nota Fá) 9-13: transição / gesto de encerramento 14-16: tema principal (iniciado na nota Dó) 17-20: tema principal (iniciado na nota Fá) 21-22: tema principal (iniciado na nota Si _b) 23-28: transição 29-32: tema de transição
33-120	B <i>A Tempo</i>	33-56: transição estendida 57-70: segundo tema (iniciado na nota Lá) 71-76: transição 77-88: transição (elementos de textura do tema principal) 89-102: segundo tema (iniciado na nota Sol) 103-120: transição
121-133	A' <i>A Tempo 1º</i>	121-124: tema principal (iniciado na nota Si) 125-128: tema principal (iniciado na nota Lá) 129-133: transição
134-142	Coda <i>Piu Mosso</i>	134-136: tema principal (iniciado na nota Mi) 137-138: tema principal (iniciado na nota Lá) 139-142: fechamento

Tabela 11: Estrutura formal compacta do terceiro movimento *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

O *Allegretto Scherzando* começa com o tema principal exposto pela trompa, iniciado na nota Sol, com a sobreposição de acordes formados por quartas justas, 5x4 em Si, executados pelos primeiros e segundos violinos e violas. Novamente, o tema é apresentado no compasso 5, em forma de modelo e sequência, pelo fagote, iniciado na nota Fá, transposto uma sétima menor acima. A partir do compasso 9, uma pequena transição inicia, realizada de forma espelhada. No compasso 13, um gesto conclusivo é oferecido pelo acorde FN=8-20, caracterizando a finalização varèsiana.

O tema é novamente apresentado no compasso 14 pelas trompas, iniciado na nota Dó. No formato de modelo e sequência, o tema principal é apresentado no compasso 17, pelos trombones, iniciado na nota Fá, posteriormente transposto uma quinta justa abaixo no compasso 21, iniciado na nota Si_b, apresentada pelos trombones e fagotes.

Uma pequena transição é apresentada no compasso 25, preparando o tema de transição que alude à temática indígena, oferecendo o tema indígena executado pelas trompas, sobreposto pelas menções ao estilo de pássaro, apresentada pelas flautas e clarinetes. Um fragmento de uma nova ideia temática contrastante ocorre no compasso 33, executada pela trompa e violas, que logo se esvaece. Nesta seção, destacamos

novamente a escrita de forma reflexiva horizontal, apresentada pelas madeiras no compasso 39. Uma transição em modelo e sequência tem início no compasso 40. Um novo fragmento temático surge nas trompas no compasso 49, fazendo um prefácio alusivo ao excerto melódico da *Dança Russa*, do balé *Petrushka* de Igor Stravinsky, referido no compasso 53, sendo executado pelos oboés, trompetes e violas.

No compasso 57, o segundo tema é apresentado iniciado na nota Lá. Este tema faz referência ao indígena e ao seu ambiente. O tema indígena diatônico é apresentado pelos violoncelos, fagotes e clarone. Os acordes em intervalos de quartas justas superpostas executados pelos primeiros e segundos violinos, violas, piano, celesta e harpa caracterizam a dança ritual. As flautas, oboés, corne inglês e clarinetes apontam a presença do estilo de pássaro. Este segundo tema possui características recorrentes na música villalobiana, constatadas pela melodia de caráter cantábile, construída em escala diatônica, por graus conjuntos, com a alternância entre figuras longas e tercinas, sendo executada geralmente pelos violoncelos. Outro elemento típico é o acompanhamento realizado por acordes quartais, em ostinato.

A partir do compasso 71, a fim de dissipar o segundo tema, notamos as possíveis ressonâncias da música de Stravinsky na transição novamente. O gestual melódico de *Petrushka* ressurge nos trompetes e trombones. Uma densa sonoridade de caráter politonal segue a partir do compasso 74, construída pela sobreposição e alternância de acordes maiores com sétima maior e acordes menores com sétima menor, com pedal nas notas Mi e Si.

Nos compassos 77 a 88 notamos uma recapitulação da textura do início do movimento, com a distribuição do acorde quartal 7x4 em Dó e dos gestos rítmicos e intervalares do tema inicial. Um crescendo orquestral se desenvolve, culminando na sobreposição e alternância de acordes formados pela escala pentatônica maior (FN=5-35) e pelo hexacorde formado pela escala diatônica (FN=6-32).

O estilo ameríndio é novamente apresentado no compasso 89. Além da presença da dança ritual e da textura em ostinato formada por acordes de quartas justas superpostas, observamos o tema indígena iniciado na nota Sol, executado pelas madeiras, primeiros e segundos violinos, realizado em intervalos de quartas paralelas.

O último resquício do gesto melódico de *Petrushka* é exibido na transição para o retorno do tema inicial, no compasso 103, pelas madeiras e trompas, de forma espelhada. A partir do compasso 105, uma transição é construída em forma de modelo e sequência, com uma melodia de transição oferecida pelas trompas. Essa seção encerra de forma

abrupta em um alargando, conectando-se de forma direta com a recapitulação da primeira seção.

No *A Tempo 1º*, a textura é idêntica ao início, com o primeiro tema apresentado por corne inglês, xilofone, celesta e harpa, iniciado na nota Si. No compasso 125, o primeiro tema é novamente apresentado, agora pelos primeiros violinos, iniciado na nota Lá, concluindo essa seção após os procedimentos similares aos ocorridos a partir do compasso 9, apresentando a escrita espelhada no compasso 129, concluindo com o gesto cadencial em uma finalização varèsiana.

O *Piu Mosso* conclui o movimento de forma jocosa, a partir do compasso 134, apresentando o primeiro tema nos trompetes, iniciado na nota Mi, com a conclusão deste movimento em um gesto de encerramento em mônada, na nota Sol. Esse movimento é especialmente caracterizado pela recorrência das harmonias quartais, da orquestração apurada e da presença de ideias curtas, que logo se dissipam de forma súbita, para a apresentação de uma nova ideia.

Segundo Enyart (1984), o último movimento, o *Allegro (Justo)*, possui a mesma consistência de estilo observada nos movimentos anteriores, inspirado na forma sonata. O autor observa a tradicional relação de tônica e dominante entre as tonalidades dos temas contrastantes da exposição, enquanto que, na recapitulação, a relação se inverte de dominante para tônica. Já a melodia surge com pleno potencial de desenvolvimento por meio de um processo gerativo (ENYART, 1984, p. 295).

Ao contrário de Enyart (1984), Tarasti (1995) menciona que este movimento é baseado em um motivo que não possui o poder de um motivo germinal sinfônico (TARASTI, 1995, p. 378). Já Zanon (2017) assinala que esse é um dos movimentos “mais leves e despreocupados de todas as sinfonias, um motivo sincopado perpassa um esquema harmônico bem pouco convencional” (ZANON, 2017).

Consideramos que este último movimento apresenta características da forma sonata. Ponderando as peculiaridades e distinções do arquétipo formal tradicional da sonata, investigamos este movimento como uma sonata monotemática. O estudo de Salles (2018) acerca dos quartetos de cordas de Villa-Lobos foi fundamental para essas reflexões, em especial na hipótese argumentada pelo autor, em que o modelo formal utilizado por Villa-Lobos, em alguns de seus quartetos, muito se assemelha aos aspectos formais presentes nas obras do compositor austríaco Franz Joseph Haydn. Segundo Salles (2018), o quarteto de cordas de número seis, composto em 1938, representa uma mudança de escrita na concepção formal villalobiana. Este quarteto não dialoga com o conceito

cíclico inspirado na obra de Franck e d'Indy, ele busca inspiração no classicismo haydniano e evoca unidades formais como cadência, período, frase, tema, desenvolvimento, exposição e recapitulação (SALLES, 2018, p. 99).

Essa relação de Villa-Lobos com a música de Haydn pode estar curiosamente ligada ao tratado de composição de d'Indy. Em seu tratado, d'Indy oferece as análises de excertos das sonatas para piano de Haydn. Outra suposição está relacionada com a publicação da segunda parte do livro de d'Indy, realizada em 1909, coincidindo com as comemorações do centenário de morte de Haydn e que, segundo Salles (2018), fora as análises oferecidas no livro, d'Indy compôs neste mesmo ano o *Menuet sur le nom d'Haydn opus 65*, e organizou o volume do periódico *Revue Musicale*, dedicado ao centenário do compositor austríaco (SALLES, 2018, p. 99-100).

O segundo volume do tratado de d'Indy também oferece discussões e análises sobre a forma sinfonia, em especial as de Ludwig van Beethoven, contudo, d'Indy dedica algumas páginas para pontuar observações de algumas das sinfonias de Haydn, indicando certas características e alguns tipos de estruturas empregadas pelo compositor. De acordo com d'Indy (1909), o movimento inicial das sinfonias de Haydn frequentemente é construído por uma forma sonata, muitas vezes monotemática, podendo possuir uma introdução. Os movimentos lentos podem aparecer em estruturas como tema e variações, na forma de sonata e, muito raramente, na forma de *Lied*. Já os movimentos moderados são imutavelmente minuetos com o trio na parte central. O movimento final é sempre na forma de um rondó e possui um caráter alegre (D'INDY, 1909, p. 119).

A sonata monotemática é designada por Hepokoski e Darcy (2006) como sonatas do tipo 3, sendo estruturas padronizadas por livros didáticos, contendo exposições, desenvolvimentos e recapitulações que, normalmente, começam com o tema principal na tônica (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p. 344). Villa-Lobos oferece uma desleitura deste modelo, exibindo, na exposição, o tema principal na tônica e, na reexposição, o tema principal na dominante. Ao que aparenta, não há um tema no decorrer deste movimento que possua características de um tema secundário, como investigado por Enyart (1984). A figura 12 oferece uma visão geral deste movimento.

<i>Compasso</i>	<i>Seção</i>	<i>Descrição</i>
1-74	Exposição <i>Allegro (Justo)</i>	1-6: introdução: exposição de fragmentos do tema 7-12: tema principal iniciado em Dó seguido por modelo e sequência 13-18: transição (construída com elementos do tema principal) 19-20: reexposição do tema principal iniciado em Dó 21-36: transição 37-47: transição (nova textura e ideia temática) 48-66: transição (elementos fragmentados) 67-74: nova ideia temática (tema de finalização)
75-138	Desenvolvimento <i>Piu Mosso</i>	75-78: transição 79-82: transição (elementos motivicos já apresentados) 83-90: resquício do tema principal 91-94: fragmento temático transitório 95-102: tema de finalização da exposição (transitório) 103-114: transição 115-130: novo tema (<i>Petrushka</i>) 131-138: fechamento
139-170	Recapitulação <i>Allegro (Justo)</i>	139-144: tema principal iniciado em Sol (dominante) seguido por modelo e sequência 145-150: transição (construída com elementos do tema principal) 151-152: reexposição do tema principal iniciado em Sol 153-168: transição (similar e exposição) 169-170: transição (fragmento similar a exposição)
171-211	Coda <i>Allegro Molto</i> <i>Animato</i>	171-175: fugato 176-186: transição estendida 187-204: tema principal iniciado em Fá 205-211: fechamento

Tabela 12: Estrutura formal compacta do quarto movimento *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

A introdução deste movimento possui caráter triunfal, exibindo fragmentos do tema principal. Este tema diatônico é iniciado no compasso 7, na nota Dó, sendo apresentado pelo corne inglês e clarinetes, sobreposto posteriormente pelo trompete, trombone e trompa. Aparentemente, este tema não é uma citação reconhecível. Na sequência, no compasso 9, o tema principal é reapresentado no formato de modelo e sequência, iniciando na nota Dó# e, posteriormente, na nota Ré#, Fá# e Sol#.

Na transição, a partir do compasso 13, notamos a ocorrência de um procedimento bastante utilizado por Villa-Lobos: a aceleração e variação do tema por meio da aumentação das figuras de valores, também por modelo e sequência. A reexposição do

tema principal iniciado na nota Dó ocorre no compasso 19, exposto pelos primeiros e segundos violinos.

Uma grande seção transitória tem início no compasso 21, onde alguns fragmentos motivicos são desenvolvidos e as curtas ideias temáticas apresentadas logo são abandonadas. Enyart (1984) considera o fragmento temático ocorrente a partir do compasso 37, sendo o tema secundário da exposição. Consideramos essa ideia temática de caráter transitório, não havendo um destaque ou uma preparação que a caracterize como um segundo tema. No compasso 54, observamos outro fragmento transitório realizado agora por meio de uma escala de tons inteiros de forma ascendente, sobreposta por uma escala formada por graus conjuntos descendentes, construída por espelhamento. Após uma transição de oito compassos, uma nova ideia temática nasce na configuração de modelo e sequência, cuja melodia descendente remete ao gênero da modinha. Essa melodia direciona o fechamento da seção.

O *Piu Mosso* é conectado por meio de uma escala descendente de Mi \flat menor, sendo resolvida na nota de Lá \flat no início da seção. Essa seção corresponde ao desenvolvimento da forma sonata, na qual muitos fragmentos temáticos são retomados, contrastando com a instabilidade e a mudança contínua de ideias e de texturas. A partir do compasso 84, ocorrem algumas citações transformadas que referenciam o tema principal. A nova ideia temática presente no compasso 67, que faz alusão ao gênero modinha, também é oferecida no compasso 95 pelos clarinetes e trompas.

Como mencionado anteriormente, a alusão a Stravinsky também parece ocorrer neste movimento. A ambientação de *Petrushka* surge de forma tímida a partir do compasso 103, no qual estes elementos são introduzidos de forma diluída. O gestual melódico é caracterizado pela sobreposição de quartas justas paralelas no compasso 115, sendo uma possível citação temática do *Vivace* de *Petrushka*. Após essa alusão, destacamos a construção simétrica por reflexão horizontal a partir do compasso 119. Essa seção é concluída por uma finalização do tipo varèsiana.

A recapitulação oferece, basicamente, a mesma estrutura e conteúdo musical da exposição, porém o tema principal aparece transposto uma quinta justa acima, iniciado na nota Sol, sendo executado de forma alternada pelos metais e pelas cordas, em forma de modelo e sequência. A transição, a partir do compasso 145, utiliza o mesmo procedimento de aceleração do tema por aumentação, executado pelas madeiras. O tema é reexposto no compasso 151 pelos primeiros e segundos violinos, iniciado na nota Sol. A transição segue de forma similar à exposição, porém é reduzida para a conexão da coda,

o *Allegro Molto Animato*, que exhibe melodias em ziguezague nos oboés, fagotes e clarinetes, em forma de fugato a partir do compasso 171, com características do gênero choro.

Uma grande seção de fechamento é iniciada, na qual observamos um acelerando e crescendo orquestral com a sobreposição de motivos e fragmentos melódicos apresentados durante o movimento, culminando em um gestual de encerramento na nota Dó, em mônada. Este último movimento é marcado pela constante presença do tema principal, agregado a uma linguagem que podemos chamar de universal, fazendo poucas referências aos elementos característicos nacionalistas, dialogando com as referências estruturais da música do passado.

A tabela 13 oferece a macroestrutura de cada movimento, com as seções e seus respectivos compassos.

A	B	C	D	A	B	A	A	B	A'	coda	Exp.	Desen.	Recap.	coda
1	39	105	145	1	19	35	1	33	121	134	1	75	139	171
I				II			III				IV			
Seccional				Grande Ternário			Scherzo				Sonata Monotemática			

Tabela 13: Macroestrutura dos movimentos da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

É interessante observar de que forma Villa-Lobos se apropria dos arquétipos estruturais do passado, reelaborando de acordo com a sua inventividade. Entretanto, notamos, com certa clareza, qual é a estrutura formal com que Villa-Lobos dialoga.

6 Considerações finais

Muitas considerações já foram apresentadas ao longo das análises, com o intuito de manter a coesão do raciocínio. Como constatamos, a *Sinfonia n. 8* (1950) pertence a um período bastante específico da vida de Villa-Lobos, ecoando as primeiras conquistas advindas da sua primeira viagem aos Estados Unidos, em 1944.

Apesar dos infortúnios da precursora *Sinfonia n. 7* (1945), tão sofisticada e estimada pelo compositor como uma de suas melhores obras, ela não obteve o sucesso almejado, contudo, serviu como um termômetro de receptividade, em especial da crítica e do público dos Estados Unidos. A sétima sinfonia, mesmo sendo escrita para um concurso promovido por uma orquestra americana, só foi estreada quatro anos depois, por uma orquestra britânica. Com isso, podemos supor que Villa-Lobos não desejava comprometer ou arriscar sua próxima empreitada sinfônica e a oitava sinfonia é a confirmação dessa consciência.

Dedicada a Olin Downes, influente crítico norte americano e entusiasta da música de Villa-Lobos, a oitava sinfonia foi estreada nos Estados Unidos, sendo a primeira sinfonia do compositor a ter sua *première* em território estadunidense. Para que isso ocorresse, alguns aspectos da sua linguagem musical foram ajustados ou, melhor dizendo, universalizados, em uma possível tentativa de se enquadrar ao perfil americano.

É de consenso que, posteriormente à primeira visita aos Estados Unidos, Villa-Lobos passou a compor essencialmente de acordo com as formas tradicionais, fazendo concessões ao público americano e às orquestras americanas. O compositor estava ciente da carga histórica que o arquétipo da sinfonia oferecia e, da mesma forma, estava ciente da valoração da música brasileira como material para composição de uma música original e que, conforme fosse adaptada e combinada com certas referências da música tradicional de concerto, supostamente poderia ser compreendida por todos os povos, podendo obter uma excelência universal.

Em um artigo publicado em 1953, o crítico e musicólogo carioca Eurico Nogueira França assinala que o reconhecimento da cultura brasileira no exterior se deve ao aprimoramento na forma da música de concerto, com seus códigos próprios. Por reunir universos supostamente antitéticos e dicotômicos, Villa-Lobos é o “principal representante da ideia de cultura brasileira no exterior. Sob sua pena, as montanhas e o canto dos pássaros ganhavam dimensões universais, com a benção dos cânones da alta cultura” (FRANÇA, 1953 apud RORIGUES, 2019, p. 308).

De acordo com nossas investigações, o compositor concebe o universalismo na *Sinfonia n. 8* por meio do abandono da excêntrica instrumentação; da renúncia de uma concepção formal mais livre; da pouca recorrência de exotismo nas texturas, orquestrações e ambientações; do desuso da música programática; da ausência abundante da temática folclórica e popular; do controle de procedimentos criativos intuitivos ou mesmo exploratórios; dentre outros aspectos. Entretanto, constatamos que a *Sinfonia n. 8* não ignora integralmente todos estes aspectos acima mencionados, pois ela os oferece de forma mais pondera, dialogando com a música do passado de forma consciente, por meio dos aspectos estruturais, estilísticos e simétricos, verificados nas análises.

Observamos que Villa-Lobos dialoga com diversos compositores, aludindo aos procedimentos composicionais que possuem certo *establishment*. Constatamos que diferente das informações oferecidas nos primeiros estudos sobre as sinfonias, mencionando a alusão aos procedimentos advindos da música francesa inspirados no tratado de d'Indy, averiguamos que as sinfonias oferecem muito mais do que o suposto francesismo, apresentando uma variedade de intertextos que envolvem um compêndio de diversas linguagens musicais, como é o caso da *Sinfonia n. 8*, que exhibe uma multiplicidade de diálogos advindos de inúmeras fontes.

Abordando o aspecto da forma musical, em que o emprego de elementos estruturais que possuem caráter anônimo são inspirados por modelos ilustres e que remetem e legitimam uma ascendência, conforme descrito por Corrado (1992), podemos mencionar uma infinidade de compositores que aplicaram previamente as estruturas formais investigadas nesta oitava sinfonia. A estrutura seccional, presente no primeiro movimento, é comumente empregada na música do século XIX e XX, em poemas sinfônicos ou em obras de caráter pós-tonal. Villa-Lobos frequentemente utiliza este tipo de estrutura em suas obras, em que as ideias surgem de forma episódica, sendo repentinamente encerradas, muitas vezes de forma abrupta, para a aparição de uma nova ideia musical. Entretanto, nesta sinfonia observamos um processo um pouco distinto, cuja transformação temática oferece a coerência e a continuidade necessárias para o discurso do movimento. Podemos relacionar aqui algumas possíveis influências da estrutura seccional advindas de Hector Berlioz, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Franz Liszt, dentre tantos outros compositores.

O grande ternário é sistemicamente empregado por diferentes compositores, em especial por compositores do classicismo. Villa-Lobos utiliza este tradicional arquétipo no segundo movimento da *Sinfonia n. 8*, possivelmente inspirado nas estruturas

oferecidas por Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, dentre outros.

O terceiro movimento possui um caráter jocoso, característico da forma *scherzo*, que pode estar diretamente ligado à música de Ludwig van Beethoven e, conforme verificamos, está repleta das sonoridades herdadas da música de Igor Stravinsky.

Por fim, o importante arquétipo da forma sonata, presente em obras musicais dos mais variados compositores. Villa-Lobos alude, no quarto movimento, à forma sonata do tipo monotemática, fartamente presente na música de Joseph Haydn. Assim como em alguns compositores neoclássicos, Villa-Lobos faz referência às estruturas tradicionais de forma bastante particular, estabelecendo sua personalidade.

Os aspectos estilísticos presentes na *Sinfonia n. 8* aludem aos procedimentos comumente utilizados por diversos compositores, que reconstituem os gestos expressivos característicos de um estilo, muitas vezes não referenciando uma obra específica. Corrado (1992) relaciona este tipo de citação estilística com as técnicas de retrospectão, atribuídas ao neoclassicismo.

Na *Sinfonia n. 8*, verificamos a ocorrência de quatro procedimentos estilísticos frequentemente utilizados por diferentes compositores: a) a transformação temática, debatida por diversos teóricos e recorrente na obra de Franz Liszt, Richard Strauss, dentre outros; b) a sequência de quintas, muito utilizada na música barroca, também frequente na música popular; c) os tipos de gestos conclusivos, que simulam o movimento cadencial tonal, utilizados nas mais variadas formas por diferentes compositores. Na *Sinfonia n. 8*, verificamos a presença de algumas finalizações inspiradas nos procedimentos de Richard Wagner, Edgard Varèse, Igor Stravinsky e Joseph Haydn; d) os tipos de simetrias, característicos da música pós-tonal, frequentemente empregados por Villa-Lobos e, possivelmente, referenciados na música de Arnold Schoenberg, Anton Webern, Edgard Varèse, dentre outros.

Os empréstimos temáticos provavelmente aludem às obras fixadas na memória do compositor, podendo ocorrer de forma intencional ou mesmo inconsciente. Conforme mencionado por Corrado (1992), o empréstimo temático pode servir como ponto inicial para a concepção da nova obra.

Todos os empréstimos temáticos aqui investigados fazem referências a obras de destaque. Certamente, essas obras eram de conhecimento de Villa-Lobos, ficando difícil supor que o compositor não identificasse as similaridades temáticas no processo de

composição, portanto, o emprego destas alusões, supostamente, ocorre de forma consciente, concebidas como homenagem ou mesmo com características paródicas.

A autocitação pode estar relacionada com o reaproveitamento consciente de obras remotas do compositor, podendo também ser considerada como uma recorrência de procedimentos estilísticos que caracterizam sua escrita específica. Essas reutilizações podem aspirar extrair novos resultados musicais ou carregar novos significados, inserindo em um novo contexto, conforme descreve Corrado (1992).

Estes tipos de procedimentos alusivos a uma linguagem estabelecida e reconhecível denotam o caráter de universalidade, sendo reconstruídas e sobrepostas com a música brasileira de forma bastante particular, transformando em uma idiomática que podemos chamar de villalobiana.

Verificamos que a música folclórica e popular brasileira é oferecida na oitava sinfonia ponderadamente, como constatamos nas alusões à música carioca. No entanto, ela surge de forma notável na maioria dos temas indígenas, sustentados por uma ambientação textural, sendo um procedimento típico da representação indígena na música villalobiana. As influências da música popular incidem da busca de Villa-Lobos por temas regionais, folclóricos e do cancionário popular brasileiro, obtidas por meio de estudos e pesquisas ou adquiridas em viagens, assim como no estreito diálogo com compositores populares precursores e contemporâneos a Villa-Lobos, contextualizando o seu discurso, atribuindo uma especificidade geográfica e cultural.

Villa-Lobos se apropriou dos diversos elementos musicais enraizados em sua cultura e transfigurou em uma nova música. Assim como os compositores nacionalistas, Villa-Lobos ressignificou a música folclórica de seus país, afirmando: “eu não uso o folclore, eu sou o folclore”.

Essa riqueza de influências na música villalobiana ocorre por meio da sua trajetória como músico. Villa-Lobos sempre esteve envolvido com os diferentes músicos em diversas épocas de sua vida. Foi instrumentista, tocando em diversos grupos com repertórios variados. Estudou por um breve período no Instituto Nacional de Música, mas continuamente buscou aprimoramento como autodidata, estudando as obras dos grandes compositores. Sempre esteve inteirado do cenário musical, frequentando e organizando concertos, participando de festivais e regendo inúmeras obras nas mais variadas orquestras por diversos países.

Todas as investigações das influências ocorrentes na música villalobiana foram abordadas neste estudo de forma sistêmica, por meio da intertextualidade, empregando as

categorias oferecidas por Omar Corrado (1992). Estas categorias intertextuais guiaram nossa investigação e proporcionaram uma classificação das ocorrências de maneira objetiva. Entretanto, também podemos associar os elementos aqui investigados com outras descrições intertextuais, como, por exemplo, nos tipos de imitações oferecidas por Martha Hyde (1996). A imitação eclética ou exploratória também está relacionada com as características advindas do neoclassicismo, similar à citação estilística de Corrado (1992). Este tipo de imitação descreve um recurso muito presente na música de Villa-Lobos, na qual a alusão aos diversos tipos de técnicas composicionais de um grupo não especificado de estilos precursores se conecta indiferentemente.

Outra importante linha condutora para essa pesquisa foi a tese de Enyart (1984), que ofereceu diversas reflexões, abordadas e discutidas em algumas análises. Muitos pontos da sua tese não foram reapresentados em nossas análises, pois, a nosso ver, estavam de acordo com as reflexões argumentadas na resenha crítica.

Com o intuito de obter uma visão geral dos intertextos presentes na *Sinfonia n. 8*, a tabela 14 oferece um quadro resumido das recorrências intertextuais.

Intertexto	Classe	Tipo
<i>Citação Estilística</i>	Gestos Conclusivos	Mónada
		Díade
		Acorde Pentatônico
		Wagneriana
		Acorde Tristão
		Tema Tristão
		Varèsiana
		Melódica: Quartas
		Diatônica
		Cromática
<i>Citação Textual</i>	Transformação Temática	
	Sequência de Quintas	
	Simetrias	Oposição de Teclas
		Reflexão Horizontal
		Modelo e Sequência
	Autocitação	
	Empréstimo Temático	Tema Schubert
		Tema Tristão
		Temas de <i>Petrushka</i>
		Gestos Temático de <i>La Plus que Lente</i> e <i>Chovendo da Roseira</i>
		Representação Indígena
<i>Citação de Esquemas Formais</i>	Forma Musical	Estilo Carioca
		Seccional
		Grande Ternário
		Scherzo
		Sonata Monotemática

Tabela 14: Intertextos ocorrentes na *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

A multiplicidade de influências e de releituras intertextuais possíveis nesta oitava sinfonia é ampla e pode se alterar, de acordo com o *background* do analista. Estas diversas hipóteses levantadas, podem ser refutadas ou aprofundadas por colegas pesquisadores.

Para concluir, buscamos nessas investigações uma compreensão detalhada dos processos composicionais utilizados por Villa-Lobos na oitava sinfonia, com o intuito de auxiliar nos debates das crescentes pesquisas que desmistificam as concepções de que Villa-Lobos compunha de forma aleatória, nem sempre sendo assertivo, possuindo pouco estudo formal, desfavorecendo o seu trabalho. Sobre este aspecto, Salles (2018) assinala que o julgamento negativo da música villalobiana se deve aos ecos das críticas de Mario de Andrade na década de 1930, baseadas em divergências pessoais e, principalmente, na questão de que Villa-Lobos não estudou fora do Brasil, frequentando apenas uma instituição de ensino, o Instituto Nacional de Música, significando que ele é mal preparado tecnicamente, considerando o aprendizado da convivência com os chorões, por exemplo, apenas uma forma de recolher material para suas composições (SALLES, 2018, p. 38-39).

No entanto, não foi isso que constatamos. Notamos uma escrita madura em sua oitava sinfonia, ciente dos diálogos com as linguagens musicais canônicas¹³⁵ e consciente da importância da fusão desta linguagem universal com os elementos que significam sua cultura, aspirados tanto na concepção artística, como nos aspectos de habilidade social¹³⁶, com o intuito de promover a sua obra e firmar seu legado como um dos maiores compositores do seu século.

¹³⁵ O cânone ocidental consiste em um compêndio contendo as maiores obras de mérito artístico. Este cânone é fundamental para a construção do conceito de “alta cultura”. “O Cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço, por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais” (BLOOM, 1995, p. 28).

¹³⁶ Em um artigo de 1988, o compositor César Guerra-Peixe menciona que o “talento” de Villa-Lobos não se restringia apenas as composições, como também a intuição do marketing. Guérios (2009) menciona que a palavra marketing talvez não seja a mais adequada, porém a habilidade social e o sucesso atingido pelo compositor por meio dessa aptidão é indiscutível (GUÉRIOS, 2009, p. 38).

Referências

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3ª ed. New York: W.W. Norton, 2002.
- AGAWU, Kofi. *Playing with Signs a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ALBUQUERQUE, Joel. Simetria intervalar em Tom Jobim: Chovendo na Roseira, um legado de Villa-Lobos? *Anais do IV Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017, p. 53-63.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Kindle. University of Chicago Press, 1983.
- ALMADA, Carlos. Chovendo na Roseira de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana. *Per musi*, n. 22, 2010, p. 99-106.
- ALVES, José Orlando e LIMA, Flávio. Um Planejamento composicional a partir de elementos do frevo de rua pernambucano. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, 2018, p. 1-24.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- ARAÚJO, Mozart. *A modinha e o lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- ARCANJO JR., Loque. *O Ritmo da Mistura e o Compasso da História: O Modernismo Musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- ARCANJO JR., Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- ASSIS, Carlos Alberto. Fatores de coerência nos Choros nº 5 (“Alma brasileira”), de H. Villa-Lobos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, 2009, p. 64-73.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. Villa-Lobos. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1966.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia Silva. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi* (vol. 8). Belo Horizonte: 2003, p. 125-136.
- BARROS, Daniel Paes de Barros, MOREIRA, Adriana Lopes e OGATA, Denise Mayumi. Aspectos da Teoria Neo-riemanniana. *XXV Congresso da ANPPOM*, Vitória, 2015.

- BASTOS, Rafael José de Menezes. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *MANA*, (13/2), 2007, p. 293-316.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- BENT, Ian: Analysis. *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie and J. Tyrrell. London, 2001.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia* (2ª ed.). Tradu. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*. Tradução: Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Imago, 2003.
- BRAMBILLA, Guto. A apropriação da modinha por Villa-Lobos nas Bachianas Brasileiras n. 1 - Prelúdio (Modinha). *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. ECA/USP, 2017, p. 222-238.
- BRODBECK, David. *Brahms: Sinfonia n. 1*. Tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Edusp, 2017.
- BURKHOLDER, J. Peter. *Intertextuality*. Grove Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52853>>. Acesso em: 9 out. 2015.
- BURKHOLDER, J. Peter. Quotation and emulation: Charles Ives's use of his Models. *The Musical Quarterly* 71, n.1, 1985.
- BURKHOLDER, J. Peter. The uses of existing music: musical borrowing as a field. *Notes* 50, n.3, 1994.
- BUSH, Randall. Heitor Villa-Lobos. *The American Music Teacher*, n. 30, 1981.
- CANELLAS, Ciro Paulo Visconti. *Análise das relações de simetria em quatro dos estudos para violão de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CAPLIN, William Earl. *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CASTRO, Daniel Fraga de. *A complexidade da angústia da influência de Harold Bloom*. XI semana de letras, Porto Alegre: 2011, p. 1-14.
- CHAILLEY, Jacques. Notes sur Tristan et Isolde (II Etude harmonique). *L'éducation musicale*, (n. 88), 1962, p. 8-9.

CHEDIAK, Almir. Chovendo na Roseira. Partitura. *Songbook Tom Jobim*. vol. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

CLAYTON, Jay e ROTHSTEIN, Eric. *Influence and intertextuality in literary history*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. O concerto para violão e a contribuição do pentatonismo na formação do estilo neoclássico de Villa-Lobos. In: Paulo de Tarso Salles e Norton Dudeque (orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017, p. 391-417.

COHN, Arthur. The Collector's Twentieth Century Music in the Western Hemisphere. *Philadelphia and New York: J.B. Lippincott*, 1961.

COHN, Richard. Introduction to Neo Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, (v. 42, n. 2), 1998, p. 167-180.

CORRADO, Omar. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical: Migraciones de sentidos: três enfoques sobre lo intertextual. *Centro de Publicaciones*. Buenos Aires, 1992.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. *Per Musi*, Belo Horizonte, (n. 26), 2012, p. 31-46.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Transformações temáticas, tratamento motivico e recepção da música contemporânea. *XVII congresso da ANPPOM*, São Paulo, 2007, p. 1-8.

CROWL, Harry. Villa-Lobos Revisitado. *ComCiência, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*. Dossiê Música, 196. Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Unicamp em parceria com a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), 2018. Disponível em: < <https://www.comciencia.br/villa-lobos-revisitado/>>. Acesso em: 05 out. 2019.

D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. vol. 2, n. 1. Paris: Durand e Cie Éditeurs, 1909.

D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. vol. 2, n. 2. Paris: Durand e Cie Éditeurs, 1933.

DEBUSSY, Claude. *La plus que lente*. Partitura. Paris: Durand & Cie., 1910.

DEUNÍZIO, Edmar. *O Martírio dos Insetos (1917 - 1925) de Heitor Villa-Lobos: análise e fases criativas do compositor*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

DOWNES, Olin. Schubert played by Philharmonic. *The New York Times*, nov. 10, 1939.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. Edição trilingue. São Paulo, Algor, 2009.

DUDEQUE, Norton Eloy. *Harmonia Tonal II*. Curitiba, 2003a (apostila).

DUDEQUE, Norton Eloy. Intertextuality and Stylization in Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras No 1. *Musica Theorica*. Salvador: TeMA, 2017, p. 19-51.

DUDEQUE, Norton Eloy. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. *Opus* (vol. 19, n. 2). Porto Alegre: 2013, p. 39-56.

DUDEQUE, Norton Eloy. Prométhée, Op. 21 de Leopoldo Miguez: considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata. *Revista Opus*, (vol. 22, n. 1), 2016, p. 9-34.

DUDEQUE, Norton Eloy. Revisitando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras n. 5 (1938) de Villa-Lobos. *Música em perspectiva*, (vol. 1, n. 2). Curitiba: 2008, p. 131-157.

DUDEQUE, Norton Eloy. The Fugues in the Bachianas Brasileiras by Heitor Villa-Lobos: Neoclassicism and Learned Style. *Revista Música*, (vol. 18, n. 1), 2018a, p. 67-101.

DUDEQUE, Norton Eloy. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto A Dissonância, K. 465, de Mozart. *Per Musi*. Belo Horizonte, (vol. 8), 2003b, p. 41-56.

DUDEQUE, Norton Eloy. Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas Bachianas Brasileiras. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2018b, p. 237-265.

ENYART, John William. *The symphonies of Heitor Villa-Lobos*. Tese de doutorado. Universidade de Cincinnati, Ohio, 1984.

EWEN, David (ed.). *Composers of Today*. 2nd ed., New York: H. W. Wilson Co., 1936.

FALQUEIRO, Allan Medeiros. *Eixos e metaeixos: Simetria inversiva em obras de Villa-Lobos*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FARWELL, Arthur. Nationalism in Music. In Oscar Thompson, ed., *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. New York: Dodd, Mead, 1939, p. 1234-1239.

FERNANDEZ, Oscar L. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira. *Boletim Latino Americano de Música*, (vol. 6), abr. 1946, p. 283-300.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven, Londres, Yale University Press, 1973.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. Villa-Lobos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 out. 1953. MVL, L33-015E.
- FRISCH, Walter. Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition. *19th-Century Music*, (5/3), 1982, p. 215-232.
- GASTALDI, Luciana e TAFFARELLO, Tadeu. Simetria e Música. *Música em Contexto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, (ano VII, vol. 1), Brasília, n. 1, 2013, p. 51-74.
- GIGNOUX, Anne-Claire. De l'intertextualité à la réécriture. *Cahiers de Narratologie*, n. 13, Nice, 2006, p. 1-8.
- GRAÇA, Fernando Lopes. Gazeta Mercantil e de Todas as Artes. In: A. Nóbrega. *Presença de Villa-Lobos*. Volume 5. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, Fundação Nacional PróMemória, 1982.
- GREENE, Thomas. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven and London: Yale University Press, 1982.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, Rio de Janeiro, (v. 9, n. 1), abril, 2003, p. 81-108.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- HATTEN, Robert. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- HATTEN, Robert. *Musical meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HEPOKOSKI, James e DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- HESS, Carol A. *Representing the good neighbor: music, difference, and the Pan American dream*. New York: Oxford University Press, 2013.

- HUIZENGA, Tom. Songs we love: Debussy, 'La Plus Que Lente'. *Deceptive Cadence*. Disponível em: <<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2018/03/23/592926620/songs-welove-debussy-la-plus-que-lente>>. Acesso em: 12 fev. 2020.
- HYDE, Martha M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, California, (v. 18, n. 2), 1996, p. 200-235.
- IVO DA SILVA, José. *Fantasia em três movimentos em forma de chôros de Heitor Villa-Lobos: análise e contextualização de seu último período*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP, São Paulo, 2008.
- JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.
- KATER, Carlos. Encontros com Heitor Villa-Lobos. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravez. Vol. 4, 1991, p. 89-95.
- KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*, Porto Alegre: Movimento, 1977.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira* (2ª ed.). Porto Alegre: Movimento, 1986.
- KLEIN, Michael Lawrence. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis* (vol. 10, n. 1/2), 1991, p. 3-72.
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 3 ed. Prentice Hall, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press, 1980.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: RELER Editora Ltda, 2010.
- LAWLER, Vanette. A Decennial Tribute to Villa-Lobos. *Music Educator's Journal*, 1969.
- LIMA SANTOS, Jorge Luiz de. *Considerações sobre a forma musical na poética composicional contemporânea*. Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2019.
- LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

- LÓPEZ-CANO, Rúben. *La Música Cuenta: Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. ESMUC, Barcelona, 2020.
- LÓPEZ-CANO, Rúben. *Música Dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books, Barcelona, 2018.
- LÓPEZ-CANO, Rúben. Música e intertextualidad. *Cuadernos de teoría y crítica musical* 104. Habana: 2007, p. 30-36.
- MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. *Linguagem em (Dis)curso - LemD*, Tubarão, SC, (v. 17, n. 1), jan./abr. 2017, p. 137-151.
- MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton Eloy. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. *Anais do Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo: ECA-USP, 2013.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Universal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MAYR, Desirée Johanna. Grundgestalt como concepção composicional. *Anais do IV SIMPOM*, 2016.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II). *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, 2013, p. 29-38.
- MOTTE, Diether de La. *Contrapunto*. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1995.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. 2 ed. Rio: MEC; Museu Villa-Lobos, 1972.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos, 2009.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Verbete “Harmonia”. *Enciclopédia Einaudi* (v. 3). Lisboa: Imprensa Nacional, 1984, p. 245-271.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Revisada e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2008.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.

- NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.
- NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. *Brasiliiana* (v. 13). 2003, p. 2-12.
- NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: O Nacionalismo Francês e a conexão com o Brasil*. Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2012.
- OLIVEIRA, Jamary. Black Key Versus White Key: A Villa-Lobos Device. *Latin American Music Review*, vol. 5, n. 1, 1984, p. 33-47.
- OLIVEIRA, Luis Felipe e SOUZA, Demétrius Alexandre da Silva. Problematização do modelo de análise musical intertextual de Kevin Korsyn. *Anais do III Encontro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, UFPB, João Pessoa, 2018.
- ORREGO-SALAS, Juan Antonio. Heitor Villa-Lobos, Man, Work, Style. *Inter-American Music Bulletin*, n. 52, 1966.
- PALMA, Enos da Costa e CHAVES JR., Edgard de Brito. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.
- PALMEIRA DA SILVA, Rafael. *Estruturas fundamentais no blues: adaptação de conceitos schenkerianos considerando a inflexão melódica afroamericana e seu desenvolvimento no jazz*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- PASCOAL, Maria Lúcia Senna Machado. Villa-Lobos e Debussy. *I Simpósio Internacional Villa-Lobos*, ECA-USP, São Paulo, 2009.
- PAZ, Ermelinda, A. *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito*. 2ª ed. Editora Tipografia Musical. São Paulo, 2019.
- PEPPERCORN, Lisa. The Fifteen Year Periods in Villa-Lobos's Life. *Ibero Amerikanisches Archiv*, (5/2), 1979, p. 179-197.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade. *El oído pensante* (vol. 1, n. 1). Buenos Aires: 2013, p. 1-23.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia*, (v. 11), 2007, p.1-15.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. *Opus*, v. 23, n. 2, ago. 2017^a, p. 131-154.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música e retoricidade. *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*, 2012, p. 29-31.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. *Revista da Pesquisa* (v. 1), 2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi, Revista Acadêmica de Música* (v. 23), 2011, p. 103-112.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Planejamento Composicional como Narrativa? Uma Reflexão sobre Tópicas, Narratividade e Composição Musical a partir do Prelúdio da Bachianas No. 2 de Heitor Villa-Lobos. In: Ilza Nogueira e Guilherme Barros (eds.) *Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática*. Salvador: UFBA, 2017b, p. 207-219.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Simpósio Internacional Villa-Lobos* (vol. 11). São Paulo: 2009, p. 127-147.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Uma análise do prelúdio da Bachianas Brasileiras no 2 sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. In: Paulo de Tarso Salles e Norton Dudeque (orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017c, p. 273-289.

PILGER, Hugo Vargas. O Novacorde: do cinema e rádio à música de Villa-Lobos. n. 3 *Anais do III SIMPOM*, 2014, p. 1065-1075.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro, Ed do autor, 1936.

PINTO, Maristela Barros. Lucilia Guimarães Villa-Lobos (1894-1966): História de vida de uma mulher musicista e artista e seu trabalho silencioso junto ao mestre Villa-Lobos. *XIV encontro regional da ANPUH-RIO*, UniRio, Rio de Janeiro, 2010.

PORTO, Luana Teixeira. Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de caio Fernando Abreu. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PUPIA, Adailton Sergio. Alusões, gestualidade e tópicas musicais no Andante da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 10 a 12 de dezembro de 2018, p. 159-174.

PUPIA, Adailton Sergio. *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017a.

PUPIA, Adailton Sergio. Intertextualidade no Lento (Assai) da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos. *Revista Orfeu*, (v. 2, n. 1), jul. de 2017b, p. 48-67.

- PUPIA, Adailton Sergio. Tópicos Musicais na Bachianas Brasileiras nº 2 de Heitor Villa-Lobos. *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. ECA/USP, 2017c, p. 45-65.
- PUPIA, Adailton Sergio. Tópicos musicais na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos. *Anais do V Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 27 e 28 de setembro de 2019, p. 294-310.
- PUPIA, Adailton. Entrevista com John W. Enyart, realizada por e-mail em 24 jun. 2020.
- QUEIROZ, Christina. Villa-Lobos (quase) desconhecido. *Revista Pesquisa FAPESP* 267, pp. 82-87, maio de 2018.
- RATNER, Leonard Gilbert. *Classic Music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RÉTI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. Connecticut: Greenwood press, 1951.
- RÉTI, Rudolph. *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*. Ed. D. Cooke, London, 1967.
- RIPKE, Juliana. As canções de amor de Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim: algumas semelhanças e conexões. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 10 a 12 de dezembro de 2018, p. 103-123.
- RIPKE, Juliana. Villa-Lobos e Tom Jobim: uma análise de influências. *Revista Da Tulha*, (4/1), 2018, p. 35-68.
- RIPKE, Juliana. Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. ECA/USP, 2017, p. 1-21.
- RODRIGUES, Pedro Henrique Belchior. *O Maestro do Mundo: Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e a diplomacia cultural brasileira*. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- ROSA DE LIMA, Maria Ramires. *Harmonia: uma abordagem prática*. 1ª ed., parte 1, São Paulo, 2008.
- ROSEN, Charles. Influence: Plagiarism and Inspiration. *19th - Century music* (vol. 4, n. 2). California: 1980, p. 87-100.
- SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da Seresta nº 9 (Abril) de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, 2014, p. 79-96.
- SALLES, Paulo de Tarso. A forma sonata nos quartetos de Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton Eloy (orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017a, p. 419-463.

- SALLES, Paulo de Tarso. Análise do material harmônico nos compassos iniciais do Noneto de Villa-Lobos. *Anais do XX congresso da ANPPOM*, 2010, p. 1600-1607.
- SALLES, Paulo de Tarso. Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n. 1 (“O imprevisto”) de Villa-Lobos. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, (v. 5, n. 1), 2020a, p. 53-118.
- SALLES, Paulo de Tarso. O acorde de Tristão em Villa-Lobos. *Fórum do Centro de Linguagem Musical* (v.1). São Paulo: 2004, p. 1-6.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- SALLES, Paulo de Tarso. Quarteto de Cordas n. 02 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel. *Revista Música Hodie* (vol. 12, n. 1). Goiânia: 2012, p. 25-43.
- SALLES, Paulo de Tarso. Sinfonia nº 4 de Villa-Lobos: a vitória, a derrota e a volta por cima. *Revista Orfeu*, (v. 5, n. 3), 2020b, p. 341-577.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Teoria dos Conjuntos: Apontamentos*. CMU/ECA-USP, São Paulo, 2016 (apostila).
- SALLES, Paulo de Tarso. Uma narrativa musical do ‘estado da alma’ do compositor: a Sinfonia nº 2 de Villa-Lobos. *Debates UNIRIO*, n. 24, 2020c, p. 27-73.
- SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten. *Revista Portuguesa de Musicologia*, (4/1), 2017b, p. 67-82.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SAMUEL, Claude. *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Amadeus Press: Portland, 1994.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2007.
- SANTOS, Daniel Zanella dos. *Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- SANTOS, Daniel Zanella dos. Níveis de significação musical em Uirapuru de Heitor Villa-Lobos. *Anais do IV SIMPOM*, 2016, p. 864-874.
- SANTOS, Daniel Zanella dos. O indianismo de Villa-Lobos: uma revisão sobre sua gênese, significados e características. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2018, p. 138-158.

- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonielehre*. Universal-edition, Leipzig, Wien, 1911.
- SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. Norton, New York, 1948.
- SCHOENBERG, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.
- SCHUBERT, Franz. *Symphonien n. 9*. Partitura. Ed. Johannes Brahms. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884.
- SEIXAS, Guilherme Bernstein. *Procedimentos Composicionais nos Choros Orquestrais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- SLONIMSKY, Nicolas. Brazil. *Music of Latin America*, Binghamton, New York: Vail-Ballou Press, 1946.
- SLONIMSKY, Nicolas. Villa-Lobos. *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, 7th ed., 1956.
- SLONIMSKY, Nicolas. *Writings on Music*. New York, Routledge, vol. 3, 2005.
- SMITH, Carleton Sprague. Heitor Villa-Lobos. *Inter-American Music Bulletin*, n. 15, 1960.
- SOUZA LIMA, João. Impressões sobre a Música Pianística de Villa-Lobos. *Boletín Latino-Americano de Música*, 1ª parte, tomo VI, abril de 1946, p. 149-156.
- SOUZA, Demétrius Alexandre da Silva. *A intertextualidade na composição musical: uma revisão bibliográfica*. Monografia. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2017.
- STRAUS, Joseph Nathan. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Havard University Press, 1990.
- STRAVINSKY, Igor. *Petrushka*. Partitura. Berlin: Editions Russes de Musique, n.d., 1912.
- SYMPHONY N. 8. Intérprete: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Compositor: Heitor Villa-Lobos. Alemanha: Naxos, 2017.
- TACUCHIAN, Ricardo. Um Réquiem para Villa-Lobos. *Brasiliiana* (v. 9). 2001, p. 16-21.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The life and works, 1887-1959*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1995.

TINHORÃO, José R. *A pequena história da música popular brasileira: da modinha à lambada*. 6ª ed. São Paulo: Art, 1991.

TREASURE COAST YOUTH SYMPHONY. *John Enyart, Phd, Conductor*, 2020. Biografia. Disponível em: <<https://www.treasurecoastyouthsymphony.com/john-enyart-phd.html>>. Acesso em: 25 set. 2020.

VARÈSE, Edgard. *Intégrales*. Partitura. New York: G. Ricordi & Co., 1926.

VASSBERG, David E. Villa-Lobos as Pedagogue: Music in the Service of the State. *Journal of Research in Music Education* (23, n. 3), 1975.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n. 4*. Partitura. New York: Consolidated Music Publishers, 1948.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n. 5*. Partitura. Edição de Daniel Balparda de Carvalho, 2020.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia n. 12*. Partitura (manuscrito). New York: s.n., 1957.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia n. 8*. Partitura (manuscrito). Rio de Janeiro: s.n., 1950.

WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. Partitura. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860.

WENNERSTROM, Mary. Form in the Twentieth-Century Music. In: WITTLICH, Gary E. (Ed.). *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs. Prentice Hall, 1975. p. 1-65.

WEYL, Hermann. *Symmetry*. Princeton: Princeton University Press, 1952.

WHEELDON, Marianne. Debussy and La Sonate Cyclique. *The Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, 2005, p. 644-679.

YELLIN, Victor F. *The Omnibus Idea*. Warren, Harmonie Park Press, 1998.

ZANON, Fabio. Heitor Villa-Lobos: *Sinfonia n. 3 e n. 4*. Livreto do CD de Isaac Karabtchevsky (regência) com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Estados Unidos: Naxos, 2013.

ZANON, Fabio. Heitor Villa-Lobos: *Sinfonia n. 6 e n. 7*. Livreto do CD de Isaac Karabtchevsky (regência) com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Estados Unidos: Naxos, 2012.

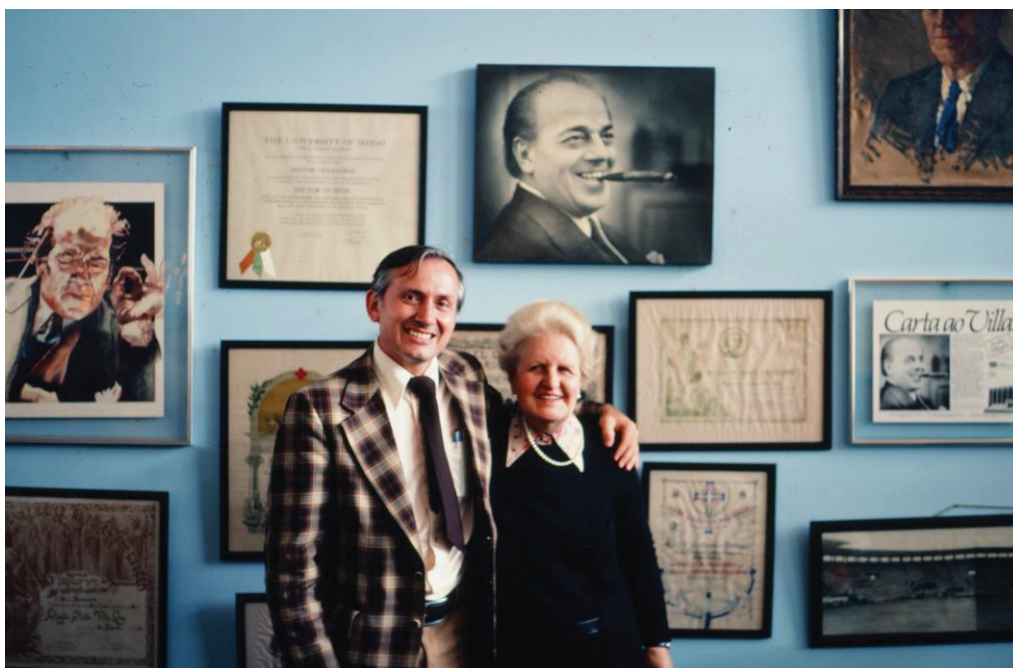
ZANON, Fabio. Heitor Villa-Lobos: *Sinfonia n. 8, n. 9 e n. 11*. Livreto do CD de Isaac Karabtchevsky (regência) com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Alemanha: Naxos, 2017.

Anexos

Variáveis e valores nas análises do acorde do *Tristão*.

<i>Autores</i>	<i>Estatuto do sol#</i>	<i>Estrutura do acorde</i>	<i>Função</i>	<i>Tonalidade</i>
Kistler 1879	+	Sétima diminuta (com triade débil)	VII	lá menor
Mayrberger 1881	—	Acorde híbrido Si fundamental	II V	lá menor mi menor
d'Indy 1897-98 (1903)	—	Sexta complicada	IV	lá menor
Jadassohn (1899)	+	$\begin{matrix} 6 & 6 \\ 4 & e & 4 \\ 2 & & 3 \end{matrix}$	VII ^{o7} II ^{o7}	fá# menor lá menor
Arend 1901	—	fá-dó ₂ -lá ₃ -mi ₄ , fá-si-lá-ré ₅ = \rightarrow si-ré-fá-lá com modificações	S _{VII}	lá menor
Capellen 1902	—	Sétima	si ⁷ -mi ⁷	lá menor
Schreyer 1905	—	V ⁷ com quinta abaixada	V ⁷ -I ⁷	mi maior
Louis-Thuille 1907	—	Sétima	II \approx IV	lá menor
Riemann 1909	—	Cf. Arend - ré# abaixado	S _{VII}	lá menor
Schoenberg 1911	+	Acorde errante	\emptyset	lá menor
Ergo 1912	—	$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 5 \end{matrix}$ abaixada	V de V	lá menor
Knorr 1915	—	Acorde de substituição	IV	lá menor
Kurth 1920	—		V de V	lá menor
Lorenz 1926	+	$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$	IV	lá menor
Koechlin 1928	—	Sexta francesa	?	lá menor
[Karg-Elert 1931, Tiessen 1948	—	Combinação de dois acordes de sétima	II ⁷ V de V	lá menor
Hindemith 1937	+	Acorde de sol# menor com sexta adicionada (sol# fundamental; fá enarmônico do mi#)	\emptyset	lá menor
Distler 1940		Quinta abaixada, com sexta adicionada, elevada <i>appoggiatura</i> do lá, sem preparação	V de V	lá menor
Piston 1941	—	Sexta francesa	II	lá menor
Schoenberg 1948	+	Sétima	II	lá menor
Chailley 1962	\pm	Acorde <i>appoggiatura</i>	\emptyset	lá menor
Alain 1965	—	Sexta francesa com terceira abaixada	II	lá menor
Searle 1966	+	Sétima diminuta fá-lá ₂ -dó ₃ -mi ₄	II	mi ₃ maior
Mitchell 1967	+	Sétima diminuta	\emptyset	lá menor
Ward 1970	+	Sétima diminuta com <i>appoggiatura</i> do ré	VII	lá menor

Anexo 1. Variáveis e valores nas análises do acorde do *Tristão* (NATTIEZ, 1984, p. 252).



Anexo 2. Dr. John Enyart ao lado de Arminda Villa-Lobos em sua visita ao Museu Villa-Lobos em 1979.

[illegible]

[illegible]

Handwritten musical score on page 207, featuring multiple staves and instruments. The score is marked with a red "11" and a circled "3".

Staves and Instruments:

- Flm. (Flute)
- Fls. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- C. Trp. (Cornet Trumpet)
- Cl. (Clarinet)
- C. B. (Cello Bass)
- F. (Violin)
- C. F. (Violoncello)
- Cor. (Cor Anglais)
- Pist. (Pistole)
- Tub. (Tuba)
- Tub. (Tuba)
- Triup. (Trumpet)
- 2 HARPAS & PIANO (Two Harps and Piano)
- 5th (5th Violin)

Key Musical Elements:

- Rehearsal mark 11 at the top left.
- Section marker ③ at the top center.
- First ending bracket ① spanning measures 11-14.
- Dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *pp* (pianissimo).
- Articulation: *acc.* (accents), *gliss.* (glissando).
- Figured bass notation: *a 3*, *a 2*.
- Handwritten notes at the bottom: "epio. 12. 0011. jvm".

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring various instruments and woodwinds. The score is written on multiple staves, with some parts marked with dynamics like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The notation includes notes, rests, and articulation marks. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score is numbered 16 at the top left and 4 at the top center. The score is written on aged, yellowed paper.

5

21

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 21. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The instruments listed on the left are:

- F. Fl. (First Flute)
- F. Fl. (Second Flute)
- Ob. (Oboe)
- C. Fl. (Clarinet in F)
- Cl. (Clarinet in B)
- C. B. (Clarinet in B)
- F. (Fagotto)
- C. F. (Contrabassoon)
- Cor. (Cor Anglais)
- Pist. (Pistone)
- Tub. (Tuba)
- Tuba (Tuba)
- Trimp. (Trumpet)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The bottom section of the page includes a section for the 5th and 6th violins, with a tempo marking of *Allegro*. The score is signed "E. P. N. O. P. P. 1888" at the bottom right.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring various instruments and dynamics. The score is written on a single page with a red number '26' in the top left corner. The instruments listed include Flutes (F. Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoon (C. B.), Horns (F.), Trumpets (T. Tr.), Timpani (Tim.), Celesta, 2 Harp, Piano, and 5 Violins (5. V.). The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte) are indicated. The score includes various musical notations, including notes, rests, and articulation marks. A circled '3' appears in the top right corner, possibly indicating a rehearsal mark or a section number. The bottom of the page shows some faint, illegible text, likely a page number or a reference to another page.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 31, measure 7. The score is written on a system of staves with various instruments and dynamics.

Instruments and Staves:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2 (both in G4).
- Oboes:** Ob. 1 and Ob. 2 (both in G4).
- Clarinets:** C. 1 and C. 2 (both in G4).
- Bassoons:** C.B. (in G4).
- Trumpets:** F. 1 and F. 2 (both in G4).
- Timpani:** Timp. (in G4).
- Contra Bass:** C.B. (in G4).
- Piccolo:** Pic. (in G4).
- Violins:** V. 1 and V. 2 (both in G4).
- Violas:** V. 1 and V. 2 (both in G4).
- Cellos:** C. 1 and C. 2 (both in G4).
- Double Basses:** D.B. 1 and D.B. 2 (both in G4).

Measure 7:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2 play a half note G4.
- Oboes:** Ob. 1 and Ob. 2 play a half note G4.
- Clarinets:** C. 1 and C. 2 play a half note G4.
- Bassoons:** C.B. play a half note G4.
- Trumpets:** F. 1 and F. 2 play a half note G4.
- Timpani:** Timp. play a half note G4.
- Contra Bass:** C.B. play a half note G4.
- Piccolo:** Pic. play a half note G4.
- Violins:** V. 1 and V. 2 play a half note G4.
- Violas:** V. 1 and V. 2 play a half note G4.
- Cellos:** C. 1 and C. 2 play a half note G4.
- Double Basses:** D.B. 1 and D.B. 2 play a half note G4.

Handwritten Notes and Dynamics:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2 play a half note G4.
- Oboes:** Ob. 1 and Ob. 2 play a half note G4.
- Clarinets:** C. 1 and C. 2 play a half note G4.
- Bassoons:** C.B. play a half note G4.
- Trumpets:** F. 1 and F. 2 play a half note G4.
- Timpani:** Timp. play a half note G4.
- Contra Bass:** C.B. play a half note G4.
- Piccolo:** Pic. play a half note G4.
- Violins:** V. 1 and V. 2 play a half note G4.
- Violas:** V. 1 and V. 2 play a half note G4.
- Cellos:** C. 1 and C. 2 play a half note G4.
- Double Basses:** D.B. 1 and D.B. 2 play a half note G4.

Handwritten Notes and Dynamics:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2 play a half note G4.
- Oboes:** Ob. 1 and Ob. 2 play a half note G4.
- Clarinets:** C. 1 and C. 2 play a half note G4.
- Bassoons:** C.B. play a half note G4.
- Trumpets:** F. 1 and F. 2 play a half note G4.
- Timpani:** Timp. play a half note G4.
- Contra Bass:** C.B. play a half note G4.
- Piccolo:** Pic. play a half note G4.
- Violins:** V. 1 and V. 2 play a half note G4.
- Violas:** V. 1 and V. 2 play a half note G4.
- Cellos:** C. 1 and C. 2 play a half note G4.
- Double Basses:** D.B. 1 and D.B. 2 play a half note G4.

Handwritten musical score on page 8, marked "Allo" and "4". The score includes staves for various instruments and vocal parts, with dynamic markings and performance instructions.

Top Section (Measures 1-4):

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2. Fl. 1 has a red "37" above it.
- Clarinet:** Cl. (Clarinet).
- Flute:** F. (Flute).
- Clarinet:** C.F. (Clarinet).
- Violins:** V. (Violins).
- Violas:** V. (Violas).
- Celli:** C. (Celli).
- Double Basses:** C.B. (Double Basses).
- Contra Bass:** C.B. (Contra Bass).
- Violoncello:** Vcl. (Violoncello).
- Double Bass:** D.B. (Double Bass).
- Timpani:** Timp. (Timpani).

Bottom Section (Measures 5-8):

- 5th Flute:** 5th Fl. (5th Flute).
- Violins:** V. (Violins).
- Violas:** V. (Violas).
- Celli:** C. (Celli).
- Double Basses:** C.B. (Double Basses).
- Contra Bass:** C.B. (Contra Bass).
- Violoncello:** Vcl. (Violoncello).
- Double Bass:** D.B. (Double Bass).
- Timpani:** Timp. (Timpani).

Dynamic Markings and Performance Instructions:

- Allo:** Marked above the staff in measures 1 and 5.
- 4:** Marked in a circle above the staff in measures 1 and 5.
- pp:** Pianissimo (very soft).
- p:** Piano (soft).
- f:** Forte (loud).
- mf:** Mezzo-forte (moderately loud).
- ff:** Fortissimo (very loud).
- 3rd solo:** Marked above the staff in measure 6.
- mf:** Mezzo-forte (moderately loud).
- f:** Forte (loud).
- ff:** Fortissimo (very loud).
- pp:** Pianissimo (very soft).
- p:** Piano (soft).
- f:** Forte (loud).
- ff:** Fortissimo (very loud).

Other markings:

- 3rd solo:** Marked above the staff in measure 6.
- mf:** Mezzo-forte (moderately loud).
- f:** Forte (loud).
- ff:** Fortissimo (very loud).
- pp:** Pianissimo (very soft).
- p:** Piano (soft).
- f:** Forte (loud).
- ff:** Fortissimo (very loud).

9

43

5

Flute

F. Too

Obs.

C. Bass

Cl.

C.B.

F.

C.F.

Cas.

Pist.

Tbn.

Tuba

Trump.

2 HARPS & PIANO

5 No.

OP. 15 OF JWA - ED. 1914

OP. 10. AL. OP. 1. IV

48

Flute
Flute
Clarinet
C. Sax.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pist.
Tub.
Tuba
Timp.
5th Fl.
Min.
Min.
Min.

Handwritten musical score for a large ensemble, page 48. The score includes parts for Flute, Clarinet, C. Sax., Cl., C.B., F., C.F., Cor., Pist., Tub., Tuba, Timp., and 5th Fl. The music is written in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'.

[illegible]

[illegible]

Handwritten musical score for a brass band, page 13. The score is written on ten staves, each with a different instrument or section label. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains staves for Flute, Flute, Clarinet, Clarinet, E.B., F., C.F., Corn, and Piccolo. The second system contains staves for Trumpet, Trumpet, Trumpet, and a section labeled '5th' which includes a tuba and euphonium. The music is written in a style typical of early 20th-century brass band compositions, with many accidentals and dynamic markings. The page number '13' is written in the top right corner.

14

68

Handwritten musical score for page 14, measure 68. The score is written on ten staves, grouped into three sections. The first section (top) includes staves for Flutes (F. I., F. II.), Clarinet (Cl.), Bassoon (C. B.), and Horns (F., C. F.). The second section (middle) includes staves for Cornets (Cor.), Piccolo (Pict.), and Timpani (Timp.). The third section (bottom) includes staves for Trombones (Tbn.) and Trumpets (Timp.). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked "Allegro". The score is written in a cursive, handwritten style. The first section (top) includes staves for Flutes (F. I., F. II.), Clarinet (Cl.), Bassoon (C. B.), and Horns (F., C. F.). The second section (middle) includes staves for Cornets (Cor.), Piccolo (Pict.), and Timpani (Timp.). The third section (bottom) includes staves for Trombones (Tbn.) and Trumpets (Timp.). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked "Allegro". The score is written in a cursive, handwritten style.



15 15

⑧ 73

Flut. *8m*

Flut. *8m*

Obs. *8m*

C. Trp. *8m*

Cl. *8m*

C. B. *8m*

F. *8m*

C. F. *8m*

Cor. *8m*

Pist. *8m*

Tub. *8m*

Tuba *8m*

Trump. *8m*

5th *8m*

⑧

[illegible]

⑨ 83

Flauto
F. 1
F. 2
Obs.
C. Fag.
Cl.
C. B.
F.
C. F.
Cor.
Pist.
Tub.
Tuba
Timp.
5. Mo.
Dir.

The musical score is written on a series of staves. The top section includes staves for Flauto (F. 1, F. 2), Oboe (Obs.), C. Fag. (C. Fag.), Cl. (Cl.), C. B. (C. B.), F. (F.), C. F. (C. F.), Cor. (Cor.), Pist. (Pist.), Tub. (Tub.), Tuba (Tuba), and Timp. (Timp.). The bottom section includes staves for 5. Mo. (5. Mo.) and Dir. (Dir.). The music is written in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'. The score is marked with a rehearsal mark 83 and a circled 9.

88 (10) 18

Fl^{ino}
Fl^{no}
Ob.
C. Fl.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pit.
Tmr.
Tuba
Timp.

5th

10

001:15.00 - 001:15.00

001:15.00 - 001:15.00

Handwritten musical score for a band, featuring staves for Flutes (F. Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoon (B.), Trumpets (T.), Trombones (Tb.), and Timpani (Timp.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *p*). The page is numbered 93 in the top left corner and 19 in the top center. A circled number 11 is visible in the top right corner.

98 20

Fl.
F.
Ob.
C. Fl.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cm.
Pist.
Tub.
Tuba
Timp.
2 HARPS
5
Div.

103 *rall.* **Piu Mosso** 21

Flm. *gann*
Fto. *mf*
Obs. *mf*
C. Trp. *mf*
Cl. *mf*
C.B.
F.
C.F.
Cor. *mf*
Pst. *mf*
Tbr. *mf*
Tuba *mf*
Timp.
PIANO *rall. dim.*
5-
Piu Mosso
Piu
Piu
Piu

23

114

13

F. Horn

F. Horn

Alto

C. Trumpet

Cl.

C. B.

F.

C. F.

Cor.

Pist.

Tob.

Tuba

Trump.

13

071.10.07 - 100 - 00171A

0710.10.00171A

24

119

Handwritten musical score for page 24, rehearsal mark 119. The score is written on aged paper and includes staves for various instruments and voices.

Instrumentation:

- Flü. (Flute)
- Flü. (Flute)
- Obs. (Oboe)
- C. Fag. (Cello/Fagott)
- Cl. (Clarinet)
- C.B. (Cello/Bass)
- F. (Violin)
- C.F. (Violoncello)
- Cos. (Cello)
- 5. Kb. (5th Bassoon)

Key Features:

- The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.
- Rehearsal mark 119 is indicated in red at the top left.
- The Flute parts (Flü.) are marked with a forte (f) dynamic.
- The Clarinet (Cl.) and Cello/Bass (C.B.) parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.
- The Violin (F.) and Violoncello (C.F.) parts are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.
- The Cello (Cos.) part has a forte (f) dynamic marking.
- The 5th Bassoon (5. Kb.) part has a mezzo-forte (mf) dynamic marking.
- The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and piano. The score is written on multiple staves, with some parts marked with dynamics like *mf* and *f*. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines. A circled number "14" appears in the upper left corner of the score area.

129

Handwritten musical score for a symphony, page 26, measure 129. The score is written on ten staves, with the following instruments and parts indicated:

- Flute (Fl.)**: Staff 1, treble clef.
- Flute (Fl.)**: Staff 2, treble clef.
- Oboe (Ob.)**: Staff 3, treble clef.
- Clarinet (Cl.)**: Staff 4, treble clef.
- Clarinet Bass (C.B.)**: Staff 5, treble clef.
- Bassoon (F.)**: Staff 6, bass clef.
- Contrabassoon (C.F.)**: Staff 7, bass clef.
- Contra Bass (Cb.)**: Staff 8, bass clef.
- Trumpet (Tbn.)**: Staff 9, treble clef.
- Tuba**: Staff 10, treble clef.
- Timpani (Timp.)**: Staff 11, treble clef.
- Piano**: Staff 12, bass clef.
- 5th Violin (5. Vln.)**: Staff 13, treble clef.
- 5th Viola (5. Vla.)**: Staff 14, treble clef.
- 5th Violoncello (5. Vcl.)**: Staff 15, bass clef.
- 5th Double Bass (5. Kb.)**: Staff 16, bass clef.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *p*, *f*). The bottom of the page features the text "OP. 129" and "OP. 129" written in small print.

27

134 (15)

Fl^h
Fl^b
Obs.
C. Trp.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pist.
Tub.
Tuba
Timp.
5th Fl.

Handwritten musical score for page 27, measures 134-138. The score includes staves for various instruments: Fl^h, Fl^b, Obs., C. Trp., Cl., C.B., F., C.F., Cor., Pist., Tub., Tuba, Timp., and 5th Fl. The notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is marked with a circled 15 at the beginning of measure 134. The bottom of the page contains the text "EPIG. AL. OPP. 134" and "BFL. 12. 07. 1911 - 02/1911".

139

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 28, rehearsal mark 139. The score is written on aged paper and includes staves for the following instruments:

- F. Hrn. (Flute)
- F. Eas. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- C. Truff. (Clarinet)
- Cl. (Clarinet)
- C. B. (Clarinet)
- F. (Fagott)
- C. F. (Fagott)
- Cor. (Cor Anglais)
- Pist. (Pistone)
- Ttr. (Trombe)
- Tuba (Tuba)
- Trup. (Trombe)
- 5th (5th Violin)

The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *pp*). The bottom of the page features the text "OP. 10 - N. 1 - 1. V. M." and "OP. 10 - N. 1 - 1. V. M."

Handwritten musical score for a band, featuring staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), C. Bass (C.B.), F. Horn (F.), C. F. Horn (C.F.), Cornet (Cor.), Piccolo (Pic.), Trombone (Tbn.), and Trumpet (Trump.). The score includes tempo markings (Allegretto, Andante, Rallentando, Tempo 12), dynamics (p, f, mf, sf, 3rd Solo), and articulation (accents, slurs). The piece is marked with a large '144' and 'rall.' at the beginning, and a large '5th' and 'rall.' at the end. The score is written on aged, yellowed paper.

30

149

17

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 30. The score is written on ten staves, with the first nine staves grouped by a brace on the left. The instruments listed on the left are:

- Flügelhorn (Flügelhorn)
- Flügelhorn (Flügelhorn)
- Oboe (Oboe)
- Clarinet in F (Cl. F)
- Clarinet in Bb (Cl. Bb)
- Fagott (Fagott)
- Fagott (Fagott)
- Contra Bass (Contra Bass)
- Pistole (Pistole)
- Tuba (Tuba)
- Trompete (Trompete)

The score is written in 4/4 time. The first system contains measures 1 through 16. The second system contains measures 17 through 30. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The bottom of the page features a large, complex musical notation, likely a basso continuo or a similar part, with multiple staves and a large brace on the left. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 30 at the top center and 149 in red at the top left. A circled number 17 is visible in the top right corner.

31

154

Handwritten musical score for a band, page 31. The score is written on five systems of staves. The instruments listed on the left are:

- Flute (Fl.)
- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet in E-flat (Cl. E \flat)
- Clarinet in B-flat (Cl. B \flat)
- Flute (Fl.)
- Flute (Fl.)
- Cor Anglais (Cor.)
- Piccolo (Pic.)
- Trombone (Tbn.)
- Tuba (Tub.)
- Timpani (Timp.)
- Soprano Saxophone (Sax.)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom system features a large section of music for the Saxophone, with a prominent triplet figure in the bass line. The page is numbered 31 at the top center and 154 in red at the top left.

32

159

18

Flut.

Flut.

Obs.

C. Trff.

Cl.

C.B.

F.

C.F.

Cros.

Pist.

Tbr.

Tuba

Trimp.

5th

18

[illegible]

169 34 (19)

Fl.
Fl.
Obs.
C. Fl.
Cl.
C. B.
F.
C. F.
Cor.
Pist.
Tub.
Tuba
Triup.
5th

35

174

Fl. I
Fl. II
Ob.
C. Clar.
Cl.
C. B.
F.
C. F.
Cor.
Pist.
Ttr.
Tuba
Timp.
5. Tho.

mf
div.
mf

OP. 1. 12. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

179 36 20

Flm. Fl. Obs. C. Diff. Cl. C.B. F. C.F. Cor. Pst. Trb. Tuba Trump. PRATOS

5-10

20

Handwritten musical score for a large ensemble, including woodwinds, brass, and percussion. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The page number 179 is in the top left, 36 is in the top center, and 20 is circled in the top right. The bottom right also has a circled 20. The score is written in a system with five measures per staff.

37

184

Handwritten musical score for page 37, numbered 184. The score is written on ten staves, each with a different instrument or voice part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The staves are labeled as follows:

- Flügelhorn (Flügelhorn)
- Flügelhorn (Flügelhorn)
- Alto (Alto)
- C. Tr. (C. Tr.)
- Cl. (Cl.)
- C. B. (C. B.)
- F. (F.)
- C. F. (C. F.)
- Corn. (Corn.)
- Pos. (Pos.)
- Tub. (Tub.)
- Timp. (Timp.)

The score is written in a system of ten staves, with the first staff being the Flute (Flügelhorn) and the last staff being the Timpani (Timp.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a system of ten staves, with the first staff being the Flute (Flügelhorn) and the last staff being the Timpani (Timp.).

188 38

Handwritten musical score for a symphony, page 38. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The instruments listed on the left are:

- F. Fl. (Flute)
- F. Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- C. Fl. (Clarinet)
- Cl. (Clarinet)
- C. B. (Bassoon)
- F. (Trumpet)
- C. F. (Trumpet)
- Cor. (Cor Anglais)
- Pist. (Pistone)
- Tn. (Trombone)
- Tub. (Tuba)
- Timb. (Timpani)
- Piano
- 5. (Violoncello)

The score is divided into three measures. The first measure contains the main musical notation. The second measure contains the same notation with some changes. The third measure contains the same notation with some changes. The score is written in a clear, legible hand. The page number 38 is written in the top right corner. The number 188 is written in the top left corner. The word "cresc. e allarg." is written below the piano part in the third measure. The word "dim." is written above the piano part in the third measure. The word "cresc. e allarg." is written below the piano part in the third measure. The word "dim." is written above the piano part in the third measure.

[illegible]

40

5

Fl^{lin} C

Fl^{so} C

Ob. C

C. Fag. C

Cl. C

C.B. C

F. C

C.F. C

Cor. C

Pic. C

Tub. C

Tuba C

Trump. C

5th C

073-30-00-0000-000000

0710-AG-0001/0001

10 41

① rit. A TEMPO

Fl^h
Fl^{so}
Obs.
C. Trf.
Cl.
C.B.
F.
C.F.

Cos.
Pist.
Tub.
Tuba
Timp.

① rit. A TEMPO

5th

rit. A TEMPO

DEF. 16. 09. 1911 - 00111111

PRO. 12. 09. 1911 - 11111111

42

15

②

rall.

Flü. ♩

Flü. ♩

Alto. ♩

C. Trp. ♩

Cl. ♩

C.B. ♩

F. ♩

C.F. ♩

Cor. ♩

Pist. ♩

Tbr. ♩

Tbr. ♩

Trup. ♩

5. Ho. ♩

6

4

6

4

②

rall.

6

4

rall.

19

43

③ Più mosso

Flin $\frac{6}{4}$
 Fl^{so} $\frac{6}{4}$
 Ob. $\frac{6}{4}$
 C. Bass $\frac{6}{4}$
 Cl. $\frac{6}{4}$
 C. B. $\frac{6}{4}$
 F. $\frac{6}{4}$
 C. F. $\frac{6}{4}$
 Cors $\frac{6}{4}$
 Pinf. $\frac{6}{4}$
 Tbr. $\frac{6}{4}$
 Tadr. $\frac{6}{4}$
 Timp. $\frac{6}{4}$

③ Più mosso

5th Fl $\frac{6}{4}$
 Fl $\frac{6}{4}$
 Fl $\frac{6}{4}$
 Fl $\frac{6}{4}$
 Fl $\frac{6}{4}$
 Fl $\frac{6}{4}$

OP. 12. ON. 1911

OP. 12. ON. 1911

44

22

Fl.
F.
Ob.
C. Trf.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pst.
Tbr.
Tbr.
Timp.
5th

The musical score is written on aged, yellowed paper. It features a series of staves for various instruments. The top staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Flute (F.), Oboe (Ob.), Clarinet (C. Trf.), Clarinet (Cl.), Bassoon (C.B.), Flute (F.), and Clarinet (C.F.). Below these are staves for Cor Anglais (Cor.), Piccolo (Pst.), Trombone (Tbr.), Trombone (Tbr.), and Timpani (Timp.). At the bottom, there is a section for a 5th instrument, likely a string or another woodwind. The music is written in 4/4 time, as indicated by the '44' at the top. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'Solo' and 'mf'. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring various instruments and a large ensemble of strings. The score is written on multiple staves, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The notation includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and a large bracket indicates a section for the strings, labeled "5th". The notation is dense and detailed, typical of a professional musical score.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring a variety of instruments including Flutes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Timpani, and Harps. The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *acc.* (accent). The score is divided into two main sections, with the first section ending at measure 28 and the second section beginning at measure 29. The second section includes a section for the 3rd Flute, which is marked with a circled 5. The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *acc.* (accent). The score is divided into two main sections, with the first section ending at measure 28 and the second section beginning at measure 29. The second section includes a section for the 3rd Flute, which is marked with a circled 5.

[illegible]

34 allarg. 48
 ⑥ A TEMPO 12

Flin
 Fluo
 Ob.
 C. Inf.
 Cl.
 C.B.
 F.
 C.F.
 Con.
 Pist.
 Tab.
 Tuba
 Timp.
 TAM-TAM

5 Flts

34 allarg. 48
 ⑥ A TEMPO 12

Flin
 Fluo
 Ob.
 C. Inf.
 Cl.
 C.B.
 F.
 C.F.
 Con.
 Pist.
 Tab.
 Tuba
 Timp.
 TAM-TAM

5 Flts

Handwritten musical score for a band, featuring staves for Flute (F. flm), Flute (F. fls), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (C.B.), F. (F.), C.F. (C.F.), Cor. (Cor.), Pk. (Pk.), Trb. (Trb.), Tuba (Tuba), Trumpet (Trump.), TAM-TAM (TAM-TAM), and 5th (5th). The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, p).

50

rit. ATEMPO

⑦ 41

Fl^h
 Fl^o
 Obs.
 C. Trg.
 Cl.
 C.B.
 F.
 C.F.
 Cor.
 Pst.
 Tbr.
 Tuba
 Trimp.
 TAM-TAM
 5th
 6th
 7th
 8th
 9th
 10th
 11th
 12th
 13th
 14th
 15th
 16th
 17th
 18th
 19th
 20th
 21th
 22th
 23th
 24th
 25th
 26th
 27th
 28th
 29th
 30th
 31th
 32th
 33th
 34th
 35th
 36th
 37th
 38th
 39th
 40th
 41th
 42th
 43th
 44th
 45th
 46th
 47th
 48th
 49th
 50th
 51th
 52th
 53th
 54th
 55th
 56th
 57th
 58th
 59th
 60th
 61th
 62th
 63th
 64th
 65th
 66th
 67th
 68th
 69th
 70th
 71th
 72th
 73th
 74th
 75th
 76th
 77th
 78th
 79th
 80th
 81th
 82th
 83th
 84th
 85th
 86th
 87th
 88th
 89th
 90th
 91th
 92th
 93th
 94th
 95th
 96th
 97th
 98th
 99th
 100th
 101th
 102th
 103th
 104th
 105th
 106th
 107th
 108th
 109th
 110th
 111th
 112th
 113th
 114th
 115th
 116th
 117th
 118th
 119th
 120th
 121th
 122th
 123th
 124th
 125th
 126th
 127th
 128th
 129th
 130th
 131th
 132th
 133th
 134th
 135th
 136th
 137th
 138th
 139th
 140th
 141th
 142th
 143th
 144th
 145th
 146th
 147th
 148th
 149th
 150th
 151th
 152th
 153th
 154th
 155th
 156th
 157th
 158th
 159th
 160th
 161th
 162th
 163th
 164th
 165th
 166th
 167th
 168th
 169th
 170th
 171th
 172th
 173th
 174th
 175th
 176th
 177th
 178th
 179th
 180th
 181th
 182th
 183th
 184th
 185th
 186th
 187th
 188th
 189th
 190th
 191th
 192th
 193th
 194th
 195th
 196th
 197th
 198th
 199th
 200th
 201th
 202th
 203th
 204th
 205th
 206th
 207th
 208th
 209th
 210th
 211th
 212th
 213th
 214th
 215th
 216th
 217th
 218th
 219th
 220th
 221th
 222th
 223th
 224th
 225th
 226th
 227th
 228th
 229th
 230th
 231th
 232th
 233th
 234th
 235th
 236th
 237th
 238th
 239th
 240th
 241th
 242th
 243th
 244th
 245th
 246th
 247th
 248th
 249th
 250th
 251th
 252th
 253th
 254th
 255th
 256th
 257th
 258th
 259th
 260th
 261th
 262th
 263th
 264th
 265th
 266th
 267th
 268th
 269th
 270th
 271th
 272th
 273th
 274th
 275th
 276th
 277th
 278th
 279th
 280th
 281th
 282th
 283th
 284th
 285th
 286th
 287th
 288th
 289th
 290th
 291th
 292th
 293th
 294th
 295th
 296th
 297th
 298th
 299th
 300th
 301th
 302th
 303th
 304th
 305th
 306th
 307th
 308th
 309th
 310th
 311th
 312th
 313th
 314th
 315th
 316th
 317th
 318th
 319th
 320th
 321th
 322th
 323th
 324th
 325th
 326th
 327th
 328th
 329th
 330th
 331th
 332th
 333th
 334th
 335th
 336th
 337th
 338th
 339th
 340th
 341th

51

45

Flauto

F.to

Alto

C. Fag.

Cl.

C.B.

F.

C.F.

Cor.

Pist.

Tab.

Tuba

Timp.

HARPA

5^{ta}

Todos (Unis).

mf

[illegible]

53

54

⑨

Fl.^h
Fl.
Ob.
C. 3/4
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pist.
Tbn.
Tuba
Timp.
5th

1st Solo
2nd Solo

5th

[illegible]

[illegible]

56

9

Fl^{a2}
Ob.
Cl.
F.
Cor.
Pia.
Tub.
Timp.

5 Fl.

Mus.
F.
Ob.
Cl.
F.
C.F.
Cor.
Tub.
Timp.

5 Fl.

A TEMPO

57

17

Fl.
Ob.
Cl.
F.
C.F.
Coro
Tub.
Timp.
5th Fl.
M.
21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

58

② 25

F. fl.
Obs.
Cl.
F. 2.
C.F.
Con.
Pi.
1. HARP.
2. HARP.
3. HARP.
4. HARP.
5. HARP.
6. HARP.
7. HARP.
8. HARP.
9. HARP.
10. HARP.
11. HARP.
12. HARP.
13. HARP.
14. HARP.
15. HARP.
16. HARP.
17. HARP.
18. HARP.
19. HARP.
20. HARP.
21. HARP.
22. HARP.
23. HARP.
24. HARP.
25. HARP.
26. HARP.
27. HARP.
28. HARP.
29. HARP.
30. HARP.
31. HARP.
32. HARP.
33. HARP.
34. HARP.
35. HARP.
36. HARP.
37. HARP.
38. HARP.
39. HARP.
40. HARP.
41. HARP.
42. HARP.
43. HARP.
44. HARP.
45. HARP.
46. HARP.
47. HARP.
48. HARP.
49. HARP.
50. HARP.
51. HARP.
52. HARP.
53. HARP.
54. HARP.
55. HARP.
56. HARP.
57. HARP.
58. HARP.
59. HARP.
60. HARP.
61. HARP.
62. HARP.
63. HARP.
64. HARP.
65. HARP.
66. HARP.
67. HARP.
68. HARP.
69. HARP.
70. HARP.
71. HARP.
72. HARP.
73. HARP.
74. HARP.
75. HARP.
76. HARP.
77. HARP.
78. HARP.
79. HARP.
80. HARP.
81. HARP.
82. HARP.
83. HARP.
84. HARP.
85. HARP.
86. HARP.
87. HARP.
88. HARP.
89. HARP.
90. HARP.
91. HARP.
92. HARP.
93. HARP.
94. HARP.
95. HARP.
96. HARP.
97. HARP.
98. HARP.
99. HARP.
100. HARP.

② 29

F. fl.
Obs.
Cl.
F. 2.
C.F.
Cons. 2.
Tuba 2
5th
Via SURD.
Via SURD.
Via SURD.
Via SURD.

OPERA
 051-10-001-1000

OPERA
 051-10-001-1000

33
A TEMPO
59

③

F. horn
F. horn
Alto
C. Flute
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Perc.
Tub.
Tuba
Timp.

3
A TEMPO

5th
Pia.
Pia.

60

37

Finn
Fbo
Obs.
C. Bass
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pist.
Tub.
Tuba
Trump.

(4)

5th

arr

arr

mf
mf

61

41

Fluor

Fluor

Alb.

C. Truff

Cl.

C.B.

F.

C.F.

Cor.

Pist.

Tub.

Tuba

Trump.

5th

Handwritten musical score on page 61, featuring various instruments and staves. The score includes parts for Flute (Fluor), Flute (Fluor), Alto (Alb.), Clarinet (C. Truff), Clarinet (Cl.), Contrabass (C.B.), Horn (F.), Horn (C.F.), Cor Anglais (Cor.), Piston (Pist.), Trombone (Tub.), Tuba (Tuba), and Trumpet (Trump.). The score is written in a system of staves, with the bottom section labeled '5th'.

62

45

F. Flut.
F. Clar.
Obs.
C. Flute
Cl. A
C. B.
F.
C. F.
Cor.
Pist.
Tob.
Tuba
Timp.
5th

Handwritten musical score for page 62, rehearsal mark 45. The score includes parts for Flute, Clarinet, Oboe, C. Flute, Cl. A, C. B., F., C. F., Cor., Pist., Tob., Tuba, Timp., and 5th. The music is written in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'.

[illegible]

64

53

Fl_{ten}
Fl_{bas}
Obs.
C. H_{off}
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pist.
Tub.
Tuba
Trump.
5th Fl.

Handwritten musical score for page 64, rehearsal mark 53. The score is for a large ensemble including Flutes (Tenor and Bass), Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Flute, Cor Anglais, Piccolo, Trombone, Tuba, Trumpet, and 5th Flute. The music is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics such as 'f', 'mf', 'p', and 'a2' are indicated. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

[illegible]

66

61

Fin

F. C.

Obs.

C. Hoff

Cl.

C.B.

F.

C.F.

Cor.

Pist.

Tob.

Tuba

Timp.

XILOPHONE

CELESTA

1^a HARPA

2^a HARPA

PIANO

5th

8

65 67

Flügelhorn (7)
Flauto
Obbo.
C. Fag.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Coro
Pist.
Tob.
Tuba
Timp.
1^a HARPA
Piano (7)
5^{to}

68

69

Handwritten musical score for page 68, featuring multiple staves and instruments. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The instruments listed on the left are:

- Flute
- Flute
- Clarinet
- C. Bass
- C. Bass
- C. Bass
- C. Bass
- C. Bass
- Con.
- Pist.
- Tub.
- Tub.
- Timp.
- Piano
- 5th

The score is written in a system of staves, with measures separated by vertical bar lines. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The page number 68 is written at the top right, and the page number 69 is written in red at the top left. The score is handwritten on aged paper.

At the bottom left, there is a small stamp: "COPY 15 OF 100".

At the bottom center, there is a small stamp: "COPY 15 OF 100".

At the bottom right, there is a small stamp: "COPY 15 OF 100".

[illegible]

77

70

Solo

Flu. *ffz p*

Flu. *1st Solo*

Alto *ffz p*

C. Fl. *1st Solo*

Cl. *ffz p*

C.B. *7*

F. *7*

C.F. *7*

Cor. *1st Solo*

Pist. *7*

Tub. *7*

Tuba *Solo*

Trump. *pp*

TAM-TAM *f*

XILOPHONE *f*

CELESTA *f*

2 HARPS *8va*

PIANO *8va*

5

00114

071 12 10 1949

110. N. 00114

71

(9) 81

F. Flut. *8a*

F. Flut.

Ob.

C. Tuff.

Cl.

C.B.

F.

C.F.

Cor.

Pist.

Tub.

Tuba

Trimp.

CELESTA

1^a HARPA

2^a HARPA

PIANO

(9) *8a*

5th

OFF. AS OF 1900

CPLO N. OPTI JVW

[illegible]

89
73

(10) A TEMPO

3^a FLAUTA

F. flaut.
F. flaut.
Obs.
C. Tuba
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Corr.
Pist.
Tob.
Tuba
Trump.

2 HARPAS

(10) A TEMPO

5^a Fl.

Pizz.
mf

OP. 15. 1907. J.M.

EPLO M. OPPRI J.V.M.

Handwritten musical score on page 74, numbered 93 in the top left corner. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and harps. The notation is in a single system across four measures.

Instrumentation and Staffs:

- 3rd Flute (3^a Fl.)
- Flute (Fl.)
- Alto Saxophone (Alto.)
- Clarinet in E-flat (Cl. E \flat)
- Clarinet in B-flat (Cl. B \flat)
- Flute (F.)
- Clarinet in F (C.F.)
- Cor Anglais (Cor)
- Piccolo (Pict.)
- Trombone (Tbn.)
- Tuba (Tuba)
- Trumpet (Trump.)
- Harp (HARPS)
- 5th Violin (5th Vln)

Notation and Performance Markings:

- Measures 1 and 2 feature complex woodwind and string passages with triplets and slurs.
- Measure 3 contains a double bar line with a repeat sign (//).
- Measure 4 shows a continuation of the woodwind and string parts.
- There are various performance markings such as p (piano), f (forte), and mf (mezzo-forte) throughout the score.
- At the bottom left, there is a small note: "03/11/11 OF 1 - 12/11/11".
- At the bottom center, there is a small note: "OP. 10. OFF. 12/11/11".

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring a woodwind section and strings. The score is written on a single page, numbered 75 in the top right corner. The woodwind section includes Flutes (Fl.), Oboes (Obs.), Clarinets (Cl.), Bassoons (C.B.), and Contrabass (Cns.). The string section includes Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Cello), Double Basses (Tuba), and Timpani (Timp.). The score is written in a single system, with measures 1 through 4 visible. The notation includes various musical symbols, such as clefs, key signatures, and dynamic markings. The woodwind parts are written in a single system, while the string parts are written in a separate system below. The score is written in a single system, with measures 1 through 4 visible. The notation includes various musical symbols, such as clefs, key signatures, and dynamic markings. The woodwind parts are written in a single system, while the string parts are written in a separate system below. The score is written in a single system, with measures 1 through 4 visible. The notation includes various musical symbols, such as clefs, key signatures, and dynamic markings. The woodwind parts are written in a single system, while the string parts are written in a separate system below.

[illegible]

Handwritten musical score for orchestra and strings, page 78. The score is written on yellowed paper and includes the following parts:

- Flutes:** Fl^{ino}, Fl^{es}, Alts. (Alto Flutes), C. Fl^{es} (C Flutes), Cl. (Clarinets).
- Woodwinds:** C.B. (Contrabassoon), F. (Fagott/Bassoon), C.F. (C Flute).
- Brass:** Cor. (Cor Anglais), Trpt. (Trumpets), Tuba, Timp. (Timpani).
- Strings:** 5th (5th Violin).

The score is divided into four measures. The first measure contains the initial notation for all parts, including dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The subsequent measures show the continuation of the music, with various rhythmic patterns and articulations. The bottom section of the page shows the 5th Violin part in more detail, with a wavy line indicating a tremolo or rapid oscillation in the final measure.

Small text at the bottom left: 031714
051, No. 02, 1901

Small text at the bottom center: CHIO AL-OPPI JUM

79

113

Fin.

F. harp.

Cello.

C. Bass.

Cl.

C.B.

F.

C.F.

Con.

Pist.

Tub.

Tuba

Trump.

5th

13

13

80

allarg

117

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 80. The score is written on yellowed paper and includes staves for various instruments and a large section for strings.

Instrument Staves (top section):

- F. horn
- F. horn
- Als.
- C. Flute
- Cl.
- C.B.
- F.
- C.F.
- Cor.
- Pist.
- Tub.
- Tuba
- Timp.

String Section (bottom section):

5th No. (Violins) and Div. (Divisi) are indicated. The string section is marked *mf* (mezzo-forte) and *allarg.* (allargando).

Other markings:

- allarg.* (allargando) is written at the top right and bottom right.
- mf* (mezzo-forte) is written below the string section.
- Div.* (Divisi) is written above the string section.
- 10 Solo* is written above the Pist. staff.
- 30* and *10* are written above the Tub. staff.

Handwritten notes and markings:

- allarg.* (allargando) is written at the top right.
- mf* (mezzo-forte) is written below the string section.
- Div.* (Divisi) is written above the string section.
- 10 Solo* is written above the Pist. staff.
- 30* and *10* are written above the Tub. staff.

[illegible]

125

82

A TEMPO

Handwritten musical score for a full orchestra, measures 125 to 132. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (C. Clar.), Clarinet (C. Clar.), Bassoon (F.), Bassoon (C. F.), Cello (Cns.), Double Bass (Pist.), Trombone (Tbn.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tuba), and Trombone (Tuba). The tempo is marked "A TEMPO". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, p). The key signature is one sharp (F#).

A TEMPO

Handwritten musical score for a full orchestra, measures 133 to 140. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (C. Clar.), Clarinet (C. Clar.), Bassoon (F.), Bassoon (C. F.), Cello (Cns.), Double Bass (Pist.), Trombone (Tbn.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tuba), and Trombone (Tuba). The tempo is marked "A TEMPO". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, p). The key signature is one sharp (F#).

(15) 130

F.Hrn
F.
Obs.
C. Tuba
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Con.
Pist.
Tub.
Tuba
Trump.

83

Piu Mosso

(15)

Dik.
Ano.
5 Ho.
ano.

Piu Mosso

[illegible]

85
IV

ALLEGRO (JUSTO)

F. fl. *f* *mf* *mf*

F. to *f* *mf* *mf*

Obs. *f* *mf* *mf*

C. Trp. *f* *mf* *mf*

Cl. *f* *mf* *mf*

C. B. *f* *mf* *mf*

F. *f* *mf* *mf*

C. F. *f* *mf* *mf*

Cor. *f* *mf* *mf*

Pist. *f* *mf* *mf*

Tbn. *f* *mf* *mf*

Tuba *f* *mf* *mf*

Trimp. *f* *mf* *mf*

ALLEGRO (JUSTO)

5th *f* *mf* *mf*

Div. *f* *mf* *mf*

Nien *f* *mf* *mf*

eplo. ac. opri. um

[illegible]

87

9

Fl^h
Fl^o
Ob.
C. Trp.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pst.
Tdr.
Tuba
Timp.
5th

1

1

88

13

Handwritten musical score for page 88, rehearsal mark 13. The score is written on aged paper and includes staves for various instruments and voices.

Instrumental Staves (from top to bottom):

- F. Flute
- F. Flute
- Ob.
- C. Flute
- Cl.
- C. B.
- F. (Bass)
- C. F. (Bass)
- Cor.
- Pist.
- Tnr.
- Tuba
- Tim.

Vocal Staves (bottom section):

- 5th
- Div.

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes dynamic markings such as *mf* and *div.*. The bottom section contains a dense arrangement of notes, likely for a vocal ensemble or choir.

17

89

②

Fl^h
Fl^h
Obs.
C. Trff.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pist.
Tob.
Tuba
Trump.

5th

8^a

OPLO - AC - OPPI DVM

21 90

Fl^h
Fl^o
Obs.
C. Trf.
Cl.
C.B.
F.
C.F.

Con.
Pist.
Tub.
Tuba
Trump.

5th

91

25

Fl^h
Fl^{so}
Ob.
C. Fl^g
Cl.
C.B.
F.
C.F.

Cor.
Pic.
Tub.
Tuba
Temp.

5th

Op. 10. No. 1. J.V.M.

92

29

Handwritten musical score for page 92, featuring various instruments and vocal parts. The score is written on a system of staves.

Instrumental Parts:

- Flutes:** Fl^{ino} and Fl^{or} (both in G-clef).
- Oboe:** Obo. (in G-clef).
- Clarinet:** C. Clar. (in G-clef).
- Alto Saxophone:** Al. (in G-clef).
- Baritone:** C.B. (in G-clef).
- Trumpets:** F. and C.F. (both in C-clef).
- Timpani:** Tim. (in C-clef).
- Drum:** Dr. (in C-clef).
- Violins:** Vln. (in G-clef).
- Violas:** Vla. (in C-clef).
- Celli:** Cel. (in C-clef).
- Double Basses:** Kb. (in C-clef).

Vocal Parts:

- Chorus:** Coro. (in G-clef).
- Part:** Part. (in G-clef).
- Tru:** Tru. (in G-clef).
- Tru:** Tru. (in G-clef).
- Tru:** Tru. (in G-clef).

Other Notations:

- 5-:** A marking above the first staff of the lower section.
- Allegro:** A tempo marking at the bottom left.
- OPLO-AL-OPPI IVN:** A marking at the bottom center.

93

33

Handwritten musical score for page 93, rehearsal mark 33. The score is written on ten staves, with the following instruments listed on the left:

- Flu. (Flute)
- F. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- C. (Clarinet)
- cl. (Clarinet)
- C.B. (Cello/Bass)
- F. (Fagott/Bassoon)
- C.F. (Cello/Fagott)
- Con. (Contra Bass)
- Puk. (Puck)
- Tob. (Tobacco)
- Tuba
- Timp. (Tympani)

The score is written in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Allegro". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The bottom of the page features a large, complex musical notation, possibly a basso continuo or a large ensemble part, with a key signature change to one flat (Bb) and a tempo marking of "Allegro".

5-116

Allegro

OP. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

94

F. Fl.
F. Fl.
Alr.
C. Bass
Cl.
C.B.
F.
C.G.
Con.
Pist.
Tub.
Trm.
Trium.

(4) 37

8va

(4)

OPH M. OPPENHEIM

[illegible]

Handwritten musical score on page 96, marked with a red "45" and a circled "5". The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion.

Instrumentation and Parts:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2. Fl. 1 has a long note in the first measure.
- Oboes:** Oboe 1 and Oboe 2. Oboe 1 has a long note in the first measure.
- Clarinets:** Clarinet 1 and Clarinet 2. Clarinet 1 has a long note in the first measure.
- Bassoons:** Bassoon 1 and Bassoon 2. Bassoon 1 has a long note in the first measure.
- Trumpets:** Trumpet 1 and Trumpet 2. Trumpet 1 has a long note in the first measure.
- Trombones:** Trombone 1 and Trombone 2. Trombone 1 has a long note in the first measure.
- String Ensemble:** Violins 1 and 2, Violas, Cellos, and Double Basses. The strings are mostly silent in the first measure.
- Percussion:** Timpani and Snare Drum. The timpani has a long note in the first measure.

Handwritten Annotations:

- A red "45" is written in the top left corner.
- A circled "5" is written in the top right corner.
- A circled "5" is written in the bottom right corner.
- Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).
- There are various musical notations, including notes, rests, and slurs.

Score Structure:

- The score is divided into measures by vertical bar lines.
- The first measure is the most prominent, featuring long notes for several instruments.
- The second measure shows more activity, with notes and rests for various instruments.
- The third measure continues the musical development.
- The fourth measure features a complex rhythmic pattern for the strings and percussion.

97

49

F. Horn 1
F. Horn 2
Obs.
C. Trumpet
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Con.
Pit.
Tmr.
Tuba
Triump.
5th

Handwritten musical score for page 97, measures 49-50. The score includes parts for F. Horn 1, F. Horn 2, Obs., C. Trumpet, Cl., C.B., F., C.F., Con., Pit., Tmr., Tuba, Triump., and 5th. The notation is in 2/4 time and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics (mf, f, p, a2, 8va).

53

98

Flüen

Flüo

Als.

C. Tuff.

cl.

C.B.

F.

C.F.

Con.

Part.

Tub.

Tuba

Timp.

5th

OP. 1. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 99. The score is written in G major and 4/4 time. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (T.), Trombone (Tb.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), and 2 Harp (2 Harp). The score is divided into two systems, each marked with a circled '6'. The first system contains measures 1 through 12, and the second system contains measures 13 through 24. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, pp), and articulation marks. The page number '99' is written at the top center.

100

61

Flu. mf p mf p

Flu. mf p mf p

Cl. mf p mf p

C. Bass mf p mf p

Cl. mf p mf p

C. B. mf p mf p

F. mf p mf p

C. F. mf p mf p

Cong. mf p mf p

Snare mf p mf p

Tuba mf p mf p

Triumf mf p mf p

Celesta mf p mf p

2 Harpas e Piano mf p mf p

5 Perc. mf p mf p

OPERA AL OPPI JVA

Handwritten musical score for orchestra and percussion. The score includes parts for Flute (F), Clarinet (Cl.), Bassoon (C.B.), Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), Double Bass (B.), Percussion (Perc.), and Timpani (Timp.). The tempo markings are "rall.", "rit.", and "A TEMPO". The score is divided into measures by vertical bar lines.

The score begins with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 9/8. The first measure is marked "65". The second measure is marked "rall.". The third measure is marked "rit.". The fourth measure is marked "A TEMPO".

The score continues with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "f", "mf", and "pp". There are also handwritten annotations like "Via SURD." and "PRATOS".

The score concludes with a final measure marked "7".

69

102

Flan
Fles
Obs.
C. Zuck.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Coro
Pict.
Tob.
Tub.
Timp.

5th

edita
OFI-12.07-2008

CPLD AC. 0001 JVW

[illegible]

77

104

3rd FLAUTA

F. Flauti

Fl. 1

Fl. 2

Alb.

C. Trup.

Cl.

C.B.

F.

C.F.

Cor.

Pist.

Tub.

Tuba

Trump.

5th Fl.

6th Fl.

7th Fl.

8th Fl.

9th Fl.

10th Fl.

11th Fl.

12th Fl.

13th Fl.

14th Fl.

15th Fl.

16th Fl.

17th Fl.

18th Fl.

19th Fl.

20th Fl.

21th Fl.

22th Fl.

23th Fl.

24th Fl.

25th Fl.

26th Fl.

27th Fl.

28th Fl.

29th Fl.

30th Fl.

31th Fl.

32th Fl.

33th Fl.

34th Fl.

35th Fl.

36th Fl.

37th Fl.

38th Fl.

39th Fl.

40th Fl.

41th Fl.

42th Fl.

43th Fl.

44th Fl.

45th Fl.

46th Fl.

47th Fl.

48th Fl.

49th Fl.

50th Fl.

51th Fl.

52th Fl.

53th Fl.

54th Fl.

55th Fl.

56th Fl.

57th Fl.

58th Fl.

59th Fl.

60th Fl.

61th Fl.

62th Fl.

63th Fl.

64th Fl.

65th Fl.

66th Fl.

67th Fl.

68th Fl.

69th Fl.

70th Fl.

71th Fl.

72th Fl.

73th Fl.

74th Fl.

75th Fl.

76th Fl.

77th Fl.

78th Fl.

79th Fl.

80th Fl.

81th Fl.

82th Fl.

83th Fl.

84th Fl.

85th Fl.

86th Fl.

87th Fl.

88th Fl.

89th Fl.

90th Fl.

91th Fl.

92th Fl.

93th Fl.

94th Fl.

95th Fl.

96th Fl.

97th Fl.

98th Fl.

99th Fl.

100th Fl.

101th Fl.

102th Fl.

103th Fl.

104th Fl.

105th Fl.

106th Fl.

107th Fl.

108th Fl.

109th Fl.

110th Fl.

111th Fl.

112th Fl.

113th Fl.

114th Fl.

115th Fl.

116th Fl.

117th Fl.

118th Fl.

119th Fl.

120th Fl.

121th Fl.

122th Fl.

123th Fl.

124th Fl.

125th Fl.

126th Fl.

127th Fl.

128th Fl.

129th Fl.

130th Fl.

131th Fl.

132th Fl.

133th Fl.

134th Fl.

135th Fl.

136th Fl.

137th Fl.

138th Fl.

139th Fl.

140th Fl.

141th Fl.

142th Fl.

143th Fl.

144th Fl.

145th Fl.

146th Fl.

147th Fl.

148th Fl.

149th Fl.

150th Fl.

151th Fl.

152th Fl.

153th Fl.

154th Fl.

155th Fl.

156th Fl.

157th Fl.

158th Fl.

159th Fl.

160th Fl.

161th Fl.

162th Fl.

163th Fl.

164th Fl.

165th Fl.

166th Fl.

167th Fl.

168th Fl.

169th Fl.

170th Fl.

171th Fl.

172th Fl.

173th Fl.

174th Fl.

175th Fl.

176th Fl.

177th Fl.

178th Fl.

179th Fl.

180th Fl.

181th Fl.

182th Fl.

183th Fl.

184th Fl.

185th Fl.

186th Fl.

187th Fl.

188th Fl.

189th Fl.

190th Fl.

191th Fl.

192th Fl.

193th Fl.

194th Fl.

195th Fl.

196th Fl.

197th Fl.

198th Fl.

199th Fl.

200th Fl.

201th Fl.

202th Fl.

203th Fl.

204th Fl.

205th Fl.

206th Fl.

207th Fl.

208th Fl.

209th Fl.

210th Fl.

211th Fl.

212th Fl.

213th Fl.

214th Fl.

215th Fl.

216th Fl.

217th Fl.

218th Fl.

219th Fl.

220th Fl.

221th Fl.

222th Fl.

223th Fl.

224th Fl.

225th Fl.

226th Fl.

227th Fl.

228th Fl.

229th Fl.

230th Fl.

231th Fl.

232th Fl.

233th Fl.

234th Fl.

235th Fl.

236th Fl.

237th Fl.

238th Fl.

239th Fl.

240th Fl.

241th Fl.

242th Fl.

243th Fl.

244th Fl.

245th Fl.

246th Fl.

247th Fl.

248th Fl.

249th Fl.

250th Fl.

251th Fl.

252th Fl.

253th Fl.

254th Fl.

255th Fl.

256th Fl.

257th Fl.

258th Fl.

259<

105

81

9

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring various instruments and voices. The score is divided into two systems, each starting with a measure number (81 and 9).

Instrumentation and Parts:

- Flutes (Flto):** Two staves, both marked *mf*.
- Oboes (Obs.):** Two staves, both marked *mf*.
- Clarinet (Cl.):** One staff.
- Contrabassoon (C.B.):** One staff.
- Flute (F.):** One staff, marked *mf*.
- Clarinet (C.F.):** One staff, marked *mf*.
- Coro (Chorus):** Two staves, marked *mf*.
- Piano (Pian.):** Two staves, marked *mf*.
- Trumpet (Tbn.):** Two staves, marked *mf*.
- Trumpet (Tuba):** One staff, marked *mf*.
- Trumpet (Timp.):** One staff, marked *mf*.
- Pratos (Cymbals):** One staff, marked *mf*.
- Celesta:** One staff, marked *mf*.
- Ponticel (P.):** Multiple staves, marked *mf*.
- Violins (Viol.):** Multiple staves, marked *mf*.
- Violas (Vla.):** Multiple staves, marked *mf*.
- Celli (Cello):** Multiple staves, marked *mf*.
- Double Basses (Bass):** Multiple staves, marked *mf*.

Handwritten Annotations:

- Measure 81:** Includes the instruction "(COM MACETA)" written above the Pratos staff.
- Measure 9:** Includes the instruction "PONTICEL." written above the Ponticel staves.

Dynamic Markings: *mf* (mezzo-forte) is consistently used across most parts.

Other Notations: The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating a complex musical composition.

Handwritten musical score for a symphony, page 106. The score is written on a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are:

- Flut. (Flute)
- Flut. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- C. Trf. (Clarinet Trifurcated)
- Cl. (Clarinet)
- C.B. (Cello/Bass)
- F. (Violin)
- C.F. (Violoncello/Fagotto)
- Con. (Contra)
- Pist. (Pistola)
- Tub. (Tuba)
- Tub. (Tuba)
- Trump. (Trumpet)
- PRATOS (Pratos)
- CELESTA (Celesta)
- 5th (5th)

The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number "106" is written at the top center. The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number "106" is written at the top center.

91 107

F. horn
F. Co.
Alto.
C. Bass
Cl.
C. B.
F.
C. F.
Cor.
Pist.
Tub.
Tuba
Timp.
TAM-TAM

5th

10 10

OP. 33. OP. 33.001

OP. 33. OP. 33.001

96 108

Flu.
Fluo.
Col.
C. Trff.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pist.
Tub.
Tuba
Trump.

5th

ppp
ppp
p
Div.
pp
pp

op. 10. No. 10. 10. 10.

101

109

11

Flu. *mf* *a2*

Flas. *mf* *a2*

Obs. *f*

C. Flg. *mf*

Cl. *mf*

C. B. *mf*

F. *mf*

C. F. *mf*

Cor. *a2*

Pist. *a2*

Tbr. *mf*

Tuba

Timp.

5. Ho.

PP10 II. OPPI 1744

Handwritten musical score for orchestra and piano, page 107. The score is written on multiple staves, including staves for Flute (Fl.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (C.B.), Horn (F.), Horn (C.F.), Cello (Ces.), Double Bass (Bass.), Trumpet (Tub.), Trombone (Tuba), Timpani (Timp.), 2 Harp (2 HARPAS), and Piano (PIANO). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *p*, *f*). The bottom section of the score features a grand staff with multiple staves, including a section labeled "5th" and another labeled "8th". The score is signed "EPIO. KOPPI. J.V.M." at the bottom.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring various instruments and dynamic markings. The score is written on multiple staves, including strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium), percussion (Cymbals, Snare Drum, Bass Drum, Tom-toms, Gong), and keyboard (Piano, Harp). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The tempo is marked *Andante*. The score is numbered 111 and 113.

112

119

13

F. horn

F. luo

als.

C. Zoff

Cl.

C.B.

F.

C.F.

Con.

VIA BOUCHE

VIA BOUCHE

VIA SURD.

Pist.

Tub.

Tuba

Trump.

2 HARPAS

5 Harp

13

113

125

Handwritten musical score for orchestra, page 113, rehearsal mark 125. The score is written on ten staves, with the bottom section starting on a fifth line.

Instrumentation:

- Flut. (Flute)
- Fag. (Bassoon)
- Obo. (Oboe)
- C. Clar. (Clarinet)
- Cl. (Clarinet)
- C.B. (Contrabass)
- F. (Violin I)
- C.F. (Violin II)
- Cor. (Cor Anglais)
- Pist. (Pistole)
- Tub. (Tuba)
- Tuba (Tuba)
- Timp. (Tympani)

Key Features:

- The bottom section begins with a fifth line (5^{ta} línea).
- Rehearsal mark 125 is indicated at the top left.
- The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., p , f).
- There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

114

(14) 131

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 114, rehearsal mark 131. The score is written on a system of staves with the following instruments listed on the left:

- F^{horn}
- F^{tr}
- Ob
- C. Flg
- Cl.
- C.B.
- F.
- C.F.
- Cor.
- Pist.
- Tbr.
- Tuba
- Timpani
- CELESTA
- 5th Fl.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *p*), and articulation marks. The bottom of the page contains the text "COPYRIGHTED BY THE MUSIC COMPANY, NEW YORK" and "COPYRIGHTED BY THE MUSIC COMPANY, NEW YORK".

[illegible]

142

116

F. horn

F. horn

Ob.

C. Trp.

Cl.

C. B.

F.

C. F.

Cor.

Pic.

Tbr.

Tuba

Timb.

5. No.

001704
CFT. 26. 07. 1901

210. 26. 07. 1901

146

117

F. Flute
F. Flute
Cl.
C. Flute
Cl.
C. B.
F.
C. F.
Con.
Pist.
Tab.
Tuba
Trump.
5th

8^a

OSTHA
DPS-EX-OP. 146

EPIC. N. 0001. 1/4

150 118 16

F. line
F. line
Col.
C. Trp.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pic.
Tab.
Tuba
Timp.
5th
Div.
Mus.

Handwritten musical score for a large ensemble. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoon, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Cornets, Tuba, Timpani), and percussion (Piano, Tabla, Tuba, Timp.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *p*, *mf*). The score is divided into measures, with a circled measure number 16 visible. The bottom of the page contains the text "COPYRIGHT 1941" and "BY THE MUSIC COMPANY, NEW YORK".

119

154

Handwritten musical score for page 119, rehearsal mark 154. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and percussion. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

The instruments listed on the left are:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb)
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb)
- Fagott (Fg.)
- Contrabassoon (Cb.)
- Cor Anglais (Cor. Angl.)
- Piccolo (Picc.)
- Trombone (Tbn.)
- Tuba (Tub.)
- Timpani (Timp.)

The score is divided into measures, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *p*, *mf*, *ff*). The bottom section of the page shows a continuation of the score, likely for the percussion section, with measures 1 through 7 indicated.

031704
09.10.00 2:30

CPIC AL-OPPI-IVM

[illegible]

121

162

Fl^{lin}
Fl^{tr}
Obs.
C. Trff.
Cl.
C.B.
F.
C.F.

Cos.
Pist.
Tst.
Tuba
Timp.

5th

8^{va}

Allegro

OP. 15. OP. 1. 1909

OP. 15. OP. 1. 1909

122

166

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves and instruments. The score is written in a system with four measures.

Instrument List (Left Margin):

- F. line
- F. line
- Ob.
- C. Fl.
- Cl.
- C. B.
- F.
- C. F.
- Cor.
- Pist.
- Tob.
- Tuba
- Trump.

Score Details:

- The score is written in a system with four measures.
- The first measure contains a complex melodic line for the Cor. (Coronet) and a rhythmic pattern for the Pst. (Pistons).
- The second measure contains a complex melodic line for the Cor. and a rhythmic pattern for the Pst.
- The third measure contains a complex melodic line for the Cor. and a rhythmic pattern for the Pst.
- The fourth measure contains a complex melodic line for the Cor. and a rhythmic pattern for the Pst.

Handwritten Annotations:

- 5th* (written vertically next to the first measure)
- div.* (written above the first measure)
- div.* (written below the first measure)
- div.* (written below the second measure)
- div.* (written below the third measure)
- div.* (written below the fourth measure)

170 *rall.* *All^o MOLTO ANIMATO* 123

(18)

F^{ino} *F^{ino}* *Obs.* *C. Trp.* *Cl.* *C.B.* *F.* *C.F.* *Cor.* *Pist.* *Tst.* *Tuba* *Timp.*

rall. *All^o MOLTO ANIMATO*

5-10

edim. 097. 15. 100. 1000

EPLO. 15. 0001. 1000

124

174

F^{lin}

F^{too}

Obs.

C. Zoff

Cl.

C.B.

F.

C.F.

Cas.

Pist.

Tub.

Tuba

Trump.

S^{fla}

OSTIA
OFF. B.O.P. J.M.

Chio 18.0001 J.M.

178 125

(19)

F. *hmn*
F. *lso*
Obs.
C. *Trff*
Cl.
C.B.
F.
C.F.

Cor.
Pst.
Tub.
Tuba
Timp.

5th

093.35-007 1/2001

EMO. 12. 0001 11/04

126

182

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring various instruments and a vocal soloist. The score is written on multiple staves, with some parts marked with dynamics like *f* (forte) and *p* (piano). The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Instrument List (from top to bottom):

- F. horn
- F. horn
- Obs.
- C. Fag.
- Cl.
- C.B.
- F.
- C.F.
- Cor.
- Pist.
- Tub.
- Tuba
- Timp.
- 5th Fl.

Key Musical Features:

- Flutes (F. horn):** Play a melodic line starting in the second measure, marked *f* and *p*.
- Clarinet (Cl.):** Plays a melodic line starting in the second measure, marked *f* and *p*.
- Trumpets (Tub.):** Play a melodic line starting in the second measure, marked *f* and *p*.
- Drums (Timp.):** Play a rhythmic pattern starting in the second measure, marked *f* and *p*.
- 5th Flute:** Plays a melodic line starting in the second measure, marked *f* and *p*.

Handwritten Notes:

- 182* (written in red ink above the first staff)
- 126* (written in black ink above the first staff)
- f* (forte) and *p* (piano) dynamics are used throughout the score.
- 182* (written in red ink above the first staff)
- 126* (written in black ink above the first staff)

186 *rall.* *A TEMPO* 127

(20)

Flu. *rall.*

Flu.

Obs.

C. Fl.

Cl. *rall.*

C.B. *rall.*

F.

C.F.

Cor.

Pist. *rall.*

Tub.

Tuba

Trump.

(20)

rall. *A TEMPO*

5th

epic N. OPP. 127

128

190

Fl^h
Fl^b
Obs.
C. Trg.
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Con.
Pist.
Tdr.
Tuba
Trump.

1st Solo
Min

5th

073. 55. 07 - 2001

© P.O. No. 0011/1/00

194

129

(21)

F. Min
F. Max
Ob.
C. Bass
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pist.
Tub.
Tuba
Timp.
Piano
S. Ho.

21

130

198

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 130. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments listed on the left are:

- Flûte (Flute)
- F. (Flute)
- Col. (Clarinet)
- C. (Clarinet)
- Cl. (Clarinet)
- C. (Clarinet)
- F. (Flute)
- C. (Clarinet)
- Cor. (Cor Anglais)
- Pos. (Posaune)
- Tub. (Tuba)
- Trup. (Trumpet)
- Piano
- 5. (Piano)

The score consists of four measures. The first measure is marked "Allegro". The second measure is marked "Allegro". The third measure is marked "Allegro". The fourth measure is marked "Allegro". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

At the bottom left, there is a small stamp: "BIBLIOTHEQUE 1977-78". At the bottom center, there is a small stamp: "CRO. AL. DEB. 1977-78".

131

202

Handwritten musical score for orchestra and piano, page 131, rehearsal mark 202. The score is written on ten staves, with some instruments grouped together.

Flutes (Flm): Two staves, both playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Clarinet (Cl.): One staff, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Violins (Vl.): Two staves, both playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Violas (Vla.): One staff, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Cello (C.): One staff, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Bass (B.): One staff, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Double Bass (C.B.): One staff, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Contra Bass (C.B.): One staff, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Piano (P.): Two staves, playing a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes.

CELESTA E PIANO: Two staves, playing a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes.

5th Flute (5^{fl}): One staff, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Handwritten notes: "a 2" and "f" are written above the piano and celesta staves.

Handwritten text at the bottom: "OP. 111" and "OP. 111" are written at the bottom of the page.

22 205 132

Fin.
F. ³
F. ³
Ob.
C. ³
Cl.
C.B.
F.
C.F.
Cor.
Pia.
Tub.
Tuba
Timp.
CELESTA
PIANO
5th

Handwritten musical score for a large ensemble, numbered 133. The score is written on multiple staves, including parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (C.B.), Trumpet (T.), Trombone (Tuba), Tuba (Tuba), Triangle (Triang.), Celeste and Piano (CELESTE E PIANO), and 2 Harps (2 HARPAS). The tempo is marked "ATEMPO" and the key signature is A major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "allarg." and "Piano".

Anexo 3. *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.